ENGLISH MISCELLANY

A SYMPOSIUM OF HISTORY LITERATURE AND THE ARTS

EDITOR
MARIO PRAZ

Assistant Editor
GIORGIO MELCHIORI

16

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA
ROME 1965

ESTRATTO

BEN JONSON E LA SUA FORTUNA NEL SEICENTO

Le alterne fasi della fama di Ben Jonson, e cioè della sua fortuna presso il pubblico e i critici, costituiscono un fenomeno quanto mai interessante e degno di essere attentamente considerato, anche per la profonda e vasta influenza che egli ha esercitato per un secolo e mezzo su tutta la vita letteraria inglese. Le sue commedie rappresentano uomini e costumi della sua generazione, che si riconosceva nelle sue satire, nelle figure e scene prese dal vivo e si divertiva alle mordaci allusioni a persone e fatti contemporanei: appunto per questo il crescente successo incontrato dalle opere maggiori avrebbe dovuto (come accade a molti autori di teatro) declinare con la generazione seguente. Nel periodo della Restaurazione, invece, la fama di Ben Jonson si consolida e si accresce, tanto da farlo ritenere, sia dalla critica che dagli spettatori più avveduti, il più grande drammaturgo inglese, il modello da ammirare ed imitare, la cui opera permetteva all'Inghilterra di sostenere onorevolmente, anzi di vincere il confronto con la Francia. Questo suo predominio in tutto il '600 — periodo a cui limitiamo l'esame nel presente saggio — perdura fino alla metà del secolo seguente, durante il quale si seguiterà a rappresentare le sue opere in quanto Jonson, come teorico e come autore, si era proposto un ideale classico di perfezione formale e strutturale che coincide con l'ideale classicistico dell'età augustea. Ma già dalla metà del '700 comincia il declino e quindi il precipitare della sua

fortuna: l'affermarsi del gusto romantico e la conseguente esaltazione dell'assoluta supremazia di Shakespeare, che dei romantici fu il vessillo e l'arma più efficace contro la poetica classicistica, portarono molti dei maggiori critici a una radicale demolizione dell'autore di *Volpone*. Come se la fama dell'uno non sono fosse incompatibile con quella dell'altro, ma ne comportasse inevitabilmente il dispregio, in quella che oggi verrebbe chiamata una violenta campagna antijonsoniana, si giunse perfino ad attaccare la figura morale di quel « rare Ben Jonson » che, caro ai contemporanei anche per l'integrità e l'animo generoso, venne dipinto — ad opera specialmente di alcuni editori settecenteschi di Shakespeare — come un basso e ingrato denigratore del suo grande collega, deformando la verità storica e inventando di sana pianta episodi e velenose battute jonsoniane. Il nostro autore non piace più proprio per quelle caratteristiche della sua arte che lo avevano fatto celebrare « le Corneille d'Angleterre », nelle parole di un suo fervido ammiratore, Ch. de St. Evremond, il quale alla fine del '600 — scegliendo fra gli altri autori inglesi — lo aveva posto in compagnia di Aristotele, Orazio e Boileau fra i grandi legislatori letterari.

La critica più obiettiva ha ormai riconosciuto che è assurdo schiacciare Ben Jonson con un confronto che non ha senso — già Dryden nel suo prologo al *J. Caesar* aveva detto « Both are so great that he must boldly dare/Who both of 'em does judge and both compare » — confronto che è stato ripetuto a sazietà in Inghilterra (famosa ad es. l'antitesi swinburniana fra Shakespeare-dio e Jonson-gigante della poesia inglese) come in Francia quello, altrettanto criticamente infruttuoso, fra Corneille e Racine. Si è sfatata d'altra parte la leggenda della gelosa malevolenza di Jonson nei confronti di Shakespeare, leggenda che già Pope aveva ritenuta priva di fondamento [1]. In

[1] Cf. J. SPENCE, *Anecdotes* (ed. Singh, 1820, p. 5) e l'Introduzione a *The Works of Shakespeare* (1725) curata da Pope, ristampata in D. NICHOL SMITH, *Eighteenth-century Essays on Shakespeare*, Oxford Univ. Press 1963,

particolare la critica attuale, che mira soprattutto a determinare l'individualità artistica di uno scrittore, ha visto nelle migliori opere jonsoniane la più felice sintesi tra quel classicismo che cerca di raffigurare dei tipi e dei caratteri, e quel realismo pittoresco e corposo anche nel linguaggio, che supera quanto vi era di contingente nei riferimenti allusivi al suo tempo, definendo concordemente *Volpone* e *The Alchemist* due autentici capolavori [2].

Ben Jonson è una di quelle figure che — come dice T. S. Eliot — ci si presentano con la realtà di una conoscenza personale: dal punto di vista storico e umano ciò che sappiamo di lui ci aiuta a raffigurarcelo con una vivezza e precisione che mancano invece per altri grandi scrittori suoi contemporanei, Shakespeare compreso. Nessun altro scrittore dell'epoca ha lasciato così ampia testimonianza di sé, sia negli scritti, che rivelano una personalità d'uomo e d'artista compatta, netta, singolarmente coerente, sia nelle tanto discusse *Conversations*

pp. 50-1. A. C. SWINBURNE, *A Study of Ben Jonson*, London 1889, pp. 3-4. Per Shakespeare e Jonson, si veda l'ampio e interessante studio di G. M. BENTLEY *Shakespeare and Jonson: Their reputation in the XVIIth century compared*, 2 voll., Chicago 1945, che si prefigge, vagliando con minuzia le raccolte di allusioni seicentesche ai due autori (cf. n. 3), da cui trae gran copia di dati statistici, di dimostrare: (*a*) che il numero dei riferimenti a Shakespeare e a Jonson non è quello indicato dalle raccolte; (*b*) che l'apparente declino della fama jonsoniana negli ultimi 3/5 del secolo, suggerito dalla distribuzione cronologica delle allusioni a Jonson stesso (5/8 di esse nei 46 anni 1597-1642 e 3/5 nei 58 anni 1643-1700) è illusorio; e che (*c*) le allusioni valide a Shakespeare sono assai meno di quanto non suggerisca la raccolta (op. cit., *Preface*). Così, ad es., il Bentley rileva che nel decennio 1650-1660 vi furono 41 riferimenti a Jonson quale grande o massimo drammaturgo inglese e solo 7 analoghi riferimenti a Shakespeare; inoltre, mentre nei cinque anni susseguenti alla morte di Shakespeare non vi fu una sola poesia che lo commemorasse, più di 50 — com'è noto — furono i tributi a Jonson nei quattro anni che seguirono la sua morte. Il Bentley quindi, conclude la sua paziente fatica affermando, cifre alla mano, che « Jonson, non Shakespeare, fu il drammaturgo del XVII secolo » e conferma così quanto già avevano detto altri autorevoli studiosi, quali ad esempio il Noyes e il Nicoll (cf n. 73).

[2] E' questo il giudizio dei critici contemporanei più autorevoli, fra cui ci limitiamo a citare MARIO PRAZ, nella sua Introd. al *Volpone*, Firenze 1943, specialmente p. XIV.

with Drummond (certo da accettare con qualche riserva, ma il cui sapore di gustosa immediatezza è d'indubbio interesse), sia nelle numerose allusioni dei contemporanei ed infine in quella ricca tradizione aneddotica che, formatasi durante la sua vita movimentata si andò sempre più accrescendo col passare degli anni, consolidandone la leggenda. « Old Ben » era per gli Inglesi un personaggio noto e familiare e due raccolte di aneddoti su di lui — *Penketham's Jests e Ben Jonson's Jests* — godettero di tanto favore da venire più volte ristampate [3]. È senz'altro la figura più pittoresca e popolare della letteratura elisabettiana, ma il gran numero di notizie, allusioni, aneddoti coloriti (veri o apocrifi che siano) che possediamo sul suo conto avrebbero più che altro valore di curiosità, se non documentassero con evidenza in qual misura egli abbia colpito l'immaginazione dei contemporanei che, amici o nemici, encomiasti o detrattori, non seppero sottrarsi al fascino della sua prepotente personalità. Fu uomo sanguigno, combattivo, pronto alla battuta aggressiva e mordace ma che al tempo stesso sapeva essere un compagno piacevole, brillante e arguto conversatore. I biografi ce lo descrivono gran bevitore e frequentatore assiduo di taverne: Aubrey ad esempio ci racconta che « Canary was his beloved liquour... He would many times exceed in drinke: then he would tumble home to bed and, when he had thoroughly transpired, then to studie [4] ». E Drummond rincalza: « Drink is one of the elements in which he liveth ».

Primo vero classicista inglese, precursore dell'età augustea, su cui influì forse ancor più potentemente di Boileau e degli altri classicisti francesi, nelle idee e nei principi letterari, uomo dalla vasta erudizione, meticoloso e diligente, nella vita Ben Jonson fu invece « ultra-elisabettiano », come felicemente lo

[3] Cf. T. S. GRAVES, *Jonson in the Jest-books*, Chicago 923, e D. F. BRADLEY - J. Q. ADAMS, *The Jonson-Allusion Book* (1597-1706). New Haven 1922.

[4] J. AUBREY, *Lives of Eminent Persons* (1669-96) ed. Clark, Oxford, 1898, II, p. 11.

definisce lo Herford: impulsivo, temerario, rissoso, violento. A parte le accanite ma per fortuna incruente battaglie letterarie, si sa che nel 1598 litigò con Gabriel Spencer, un attore della compagnia di Henslowe, anch'egli attaccabrighe. Passati ben presto alle vie di fatto, Jonson in legittima difesa lo infilzò senza pensarci due volte, nonostante la spada dell'avversario fosse « ten inches longer than his » — come egli stesso ricordava con celliniano compiacimento, raccontando vent'anni dopo l'accaduto a Drummond: poco mancò che l'impresa non lo menasse sulla forca. Naturalmente, anche questa avventura contribuì alla leggenda jonsoniana: Aubrey, anzi, a questo proposito dice che Jonson nientemeno « killed Mr. Marlow the poet », che fra l'altro era morto cinque anni prima.

Certo, nella mentalità e nei sentimenti, nei rapporti umani, nella foga con cui si gettava in ogni sorta di polemiche e nel suo atteggiamento verso la società, Ben Jonson è senz'altro il personaggio più saliente, più tipico e — si sarebbe tentati di dire — indispensabile del suo tempo. Pure si differenziò in modo notevolissimo da predecessori e contemporanei nella poetica e nella pratica letteraria, andando addirittura controcorrente per lo spirito critico e il rigore formale desunto dai classici che informano la crociata, intrapresa con caratteristico ardore e indomita energia, al fine di riformare il teatro e rigenerare la poesia, decaduta per colpa di « divers that drive that trade, now: poets, poetaccios, poetasters, poetitos » [5]. « If my muses be true to me, I shall raise the despised head of poetry again, and stripping her out of those rotten and base rags wherewith the times have adulterated her form, restore her to her primitive habit, feature and majesty ». Questo program-

[5] *The Magnetic Lady*, Introd. Per il presente studio ci si è serviti della edizione completa di tutte le opere di Jonson, curata da C. H. HERFORD e P. ed E. SIMPSON (*Ben Jonson*, 11 voll., Oxford Univ. Press 1925-52), edizione fondamentale e definitiva, con ampio commento critico, in cui si trovano inoltre testimonianze, lettere e numerosi riferimenti al nostro autore. Per la bibliografia generale su B. Jonson cfr. il repertorio di A. S. TANNENBAUM, *Ben Jonson: A Concise Bibliography* e *Suppl.*, 1947.

ma, espresso con accenti di miltoniana eloquenza nell'epistola dedicatoria del *Volpone,* è il filo conduttore dell'intera opera jonsoniana, alla cui realizzazione Jonson dedicò tutte le sue energie senza ripensamenti o concessioni di sorta.

Si può dire che gli aspetti più caratteristici della sua personalità d'artista lo distacchino nettamente dalla folla degli altri drammaturghi, alla cui prassi si oppone anzi deliberatamente. La sempre presente preoccupazione etica, l'atteggiamento satirico da *corrector morum*, assunto nei confronti della società contemporanea, l'osservare uomini e cose con penetrazione e obiettività senza sentimentalismi e senza indulgenza, ma con spassionata, quasi scientifica lucidità; il senso classico della misura e dell'equilibrio logico, sono tutti aspetti alieni alla mentalità elisabettiana, che avvicinano Jonson alla Restaurazione (cui sembrò — con Shakespeare e Fletcher — il più grande autore drammatico inglese) e ancor più al XVIII secolo, per il classicismo che trova in lui il suo primo grande rappresentante. Potrebbe sembrare che il divario fra Jonson acceso classicista e riformatore, e Jonson uomo del suo tempo, attento a cogliere ogni sfumatura, anche la più mutevole e transitoria, della società e della città in cui vive, comportasse di necessità una frattura fra teoria e pratica, un dualismo pieno di contraddizioni. In realtà questo dualismo non esiste, in quanto Jonson non è il classicista pedante estraneo alla problematica viva del suo tempo, che si cura solo di « too nice observations » di forma, soffocando l'ispirazione sotto il peso della dottrina. Ma non è, d'altra parte, nemmeno lo scrittore totalmente immerso con compiacenza nell'ambiente locale, pettegolo e sciovinista, come i vari pubblicisti e mestieranti del teatro di allora.

L'autore di *Volpone* e *Bartholomew* Fair si propone di combinare le due tradizioni, quella classica filtrata dalla esegesi umanistica e quella, tipicamente inglese, realistica e popolaresca, di cui conserva — vista con l'occhio disincantato di chi si è nutrito dei classici — la ricca ribollente *vis comica.* Jonson foggia così il proprio mondo artistico e il proprio strumento

espressivo, manipolando con consumata abilità e vigile senso del teatro questi diversi elementi.

In che consiste dunque la famosa « rarità » di Ben Jonson? I contemporanei sintetizzarono felicemente l'impressione prodotta dall'uomo e dalle sue opere in quell'aggettivo « rare » che forse meglio di un lungo discorso ne definisce la natura singolare, riconoscendo anch'essi che tanto le sue limitazioni quanto le sue lodi furono fra le meno comuni dell'età sua, da cui soprattutto lo distinguono il rigore formale e lo spirito critico, uniti a una concezione quasi sacrale della nobiltà della poesia e ad una coscienza artistica altamente sviluppata.

Non mi sembra si sia abbastanza insistito sullo stretto rapporto intercorrente, per Jonson, tra il malcostume sociale e la scadente letteratura del tempo: questa non è che una delle manifestazioni dell'imperante rilassatezza morale, e infatti è impossibile esser buon poeta (« the abused name, which every scribe usurps »), « without first being a good man » [6]. Così anche nella polemica in apparenza più effimera, Jonson non si limita ad attaccare e a mettere in ridicolo i suoi nemici, ma polemizza con il teatro contemporaneo in generale, servendosi dei suoi oppositori come di un pretesto per esporre le sue idee e il suo programma di riforma, cui si dedicò per circa quarant'anni, dalle prime commedie a *The Magnetic Lady* (1632). Con quest'opera Jonson considera compiuto l'arco della sua attività, e... « finding himself now near the close, or the shutting up of his circle », ne traccia un bilancio: « The author beginning his studie in this kind, with *Every Man in His Humour...* and since, continuing in all his plays, especially those of the comic thread, whereof *The New Inn* was the last... (he) hath fancied... to draw thither a diversity of guests all persons of different

[6] *Volpone,* Dedica, rr. 25, 40. Jonson deriva questo concetto dal *De Poeta* (1559) del Minturno, autore che con lo Scaligero influì molto sulla sua poetica: cf. J. E. SPINGARN *A History of Literary Criticism in the Renaissance,* N. York 1908, p. 54.

humours to make up his perimeter. And this he hath called HUMOURS RECONCILED » [7].

Per Jonson — come aveva detto uno dei suoi classici prediletti — « difficile est saturam non scribere » e anche per lui l'ispirazione artistica nasce dall'*indignatio* che non perde niente della sua genuinità nel venir espressa in una forma letteraria deliberata, complessa e sapientemente organizzata, pur nella sua ingannevole spontaneità di irrefrenabile sfogo, qual'è appunto la satira. La grande innovazione operata da Ben Jonson consiste nell'aver trasferito sulle scene, inserendosi nella doppia tradizione classica ed elisabettiana, l'argomento, ma soprattutto i modi e la tecnica, della satira formale in versi, differenziandosi nettamente da alcuni tentativi già compiuti da altri in questo senso. Il primo esperimento in questo nuovo genere è *Every Man Out of His Humour* (1599) — che è stato definito un vero e proprio manifesto critico in cui l'autore espone in modo sistematico il programma che si è proposto, quello cioè di creare una forma drammatica equivalente alla *vetus comoedia* greca da cui — seguendo lo Scaligero — Jonson fa derivare la satira romana per lo spirito e la tecnica. « Cicero... would have a comedy to be imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis: a thing throughout pleasant and ridiculous, and accommodated to the correction of manners » [8]. Si deve sottolineare che la satira jonsoniana si distingue nettamente dalla corrente satirica dei *pamphleteers* e di altri autori, spesso più o meno scopertamente libellistici: la sua è una satira costruttiva

[7] *The Magnetic Lady*, Introd.

[8] *Every Man Out of His Humour*, Introd. Cf. A. KERNAN, *The Cankered Muse* (*Satire of the English Renaissance*) Yale Univ. Press, N. Haven 1959, che analizza acutamente la satira rinascimentale, dimostrando gli stretti legami fra retorica ed etica sociale: il poeta satirico, pur proclamando di essere brusco e schietto, è in realtà uno stratega poetico estremamente abile e scaltrito nei suoi attacchi alla società stupida e corrotta (*op. cit.*, pp. 4-8 passim). Si veda anche A. H. SACKTON, *Rhetoric as a dramatic Language in B. Jonson*, Columbia Univ. Press, 1949. Per lo scopo che Jonson si prefigge creando la « comicall satyre », cf. anche J.O. CAMPBELL, *Comicall Satyre and Shakespeare's « Troilus and Cressida »*, San Marino, Cal. 1938, pp. VII e 6.

che mira a ristabilire un sano equilibrio sociale, conforme ai dettami della natura ed a esercitare una funzione moralizzatrice e risanatrice, « ad correctionem, non ad destructionem; ad aedificandum, non ad diruendum » nelle parole del giudice Overdo, e ancora: « ... this pen / did never aim to grieve, but to better me ». Altrove Jonson dirà « It is not manly to take joy or pride / In human errors: we do all ill things; / ... The few that have the seeds / Of goodness left, will sooner make their way / To a true life, by shame, than by punishment ».

Every Man Out costituisce una pietra miliare nello sviluppo della commedia inglese soprattutto perché qui Jonson, il cui scopo è anatomizzare « the time's deformity... with constant courage » (...« my hand/Was made to seize on vice and... squeeze out the humour of such spongy souls,/As lick up every idle vanity »), dà una definizione precisa della sua teoria degli *humours,* che egli applica « by metaphor... unto the general disposition » (cioè in senso morale e non più fisiologico). Secondo i principi enunciati nel prologo, Jonson crea personaggi che personificano questo o quello *humour,* deliberare grottesche caricature morali per cui non si può e non si deve provare alcuna simpatia, come nessuno penserebbe di simpatizzare col Tartufe creato da Molière. Più che in *Every Man Out*, di cui si è già accennato il carattere sperimentale, è nelle commedie maggiori che Jonson fa un uso geniale degli *humours,* creando una folla di personaggi emblematici ma al tempo stesso vivi, in quanto si rivelano attraverso il loro linguaggio stilizzato eppure turgido di umori della lingua parlata (Jonson è padrone di ogni sfumatura, dalle pompose allocuzioni accademiche alla colorita, canagliesca parlata della malavita londinese), diversificato per ogni singolo personaggio. Imbroglioni, sciocchi e ipocriti sono individualizzati dal loro modo di parlare, cosicché bastano due o tre battute per farci subito capire con chi abbiamo a che fare: « Language most shows a man: Speak, that I may know thee... No glass renders a man's form or likenness so true as his speech ». Ben Jonson fa dunque appello — afferrando

e sfruttando abilmente, come osserva L. C. Knights, le potenzialità comiche latenti nel linguaggio quotidiano — non tanto agli occhi quanto all'udito dei suoi spettatori: « The maker... would have you wise,/Much rather by your ears, than by your eyes » dirà nel prologo di *The Staple of News*. Nelle sue commedie si trovano « deeds and language such as men do use », in quanto suo scopo è offrire « words above action, and matter above words ». Il concetto classico « Oratio imago animi » assume in Jonson una dimensione dinamica, divenendo l'elemento essenziale della sua tecnica comica e la parte più vitale del suo insegnamento [9].

Com'era il pubblico per cui Ben Jonson, come Shakespeare, Marston e Dekker, scrisse le sue opere, « the wise and many-headed Bench, that sits / Upon the Life and Death of Playes »? Jonson ce ne ha lasciato un ritratto vivo, ironico, polemico nelle sue opere, bollando imparzialmente sia gli spettatori di classe sociale elevata, « base detractors and illiterate apes », « capricious gallants... (who) sit dispersed, making faces, and spitting, wagging their upright ears, and cry 'filthy, filthy!' simply uttering their own condition », sia i *groundlings*, « the faeces, or grounds of your people... your sinful sixpenny mechanics », « the rude barbarous crew, a people that have no brains, and yet grounded judgments: these will hiss anything that mounts above their grounded capacities » [10] A sentir Jonson il pubblico si divideva dunque in due categorie: « the better and braver sort of your people, plush and velvet outside! That stick your house round like so many eminences of clothing, not understanding », e cioè gli spettatori di qualità, che sono prevenuti per posa e disturbano la rappresentazione con il loro comportamento e le loro critiche fuori luogo; a questi si contrappone il

[9] *Discoveries* (« Made upon Men and Matter as they have flow'd out of his daily Readings; or had their refluxe to his peculiar Notion of the Times », come si legge sul frontespizio dell'in-folio del 1641), HERFORD e SIMPSON, *op. cit.*, VIII, r. 231. L. C. KNIGHTS « Ben Jonson, Dramatist » in *The Pelican Guide to English Literature*, Penguin Books 1955, II, p. 305.

[10] *The Case is Altered*, IV, 4; *The New Inn* « To the Reader ».

popolino, poco intelligente, che non sa gustare le vere opere d'arte, fa chiasso e dà fastidio. Naturalmente queste due categorie vanno considerate come una semplificazione a scopo polemico e lo stesso Jonson riconosce infatti che « the people generally are very acceptive, and apt to applaude any meritable work » [11].

Nei teatri privati gli spettatori erano meglio selezionati ed è a questo pubblico colto, raffinato, un po' snob, rapido nel cogliere e nell'applaudire l'arte e l'ingegnosità di una frase e di una sfumatura anche sottile, che Jonson presentò *Cynthia's Revels* (messa in scena al Blackfriars nel 1600) *Poetaster* (« acted sundry times privately at Black Friers, by the Children of H. M.'s Chapel » nel 1601 — come si legge nel frontespizio dell'in-folio stampato nel 1616) e, più tardi, *Epicoene* (al Whitefriars nel 1609 e nei primi giorni del 1610, recitata dai Children of H. M.'s Revels). La prima fu accolta con una certa freddezza, mentre le altre riscossero invece un grande successo.

Costante dell'opera jonsoniana è il feroce attacco contro il gusto popolare che favorisce il dilagante malcostume letterario, accogliendo le opere più insulse e scadenti con « loud and beastly claps ». Incoraggiati dal facile successo, gli autori di minor valore buttavano giù una tragedia o una commedia dopo l'altra, senza preoccuparsi minimamente della forma, della plausibilità dell'intreccio, del *decorum* da osservare nel linguaggio dei personaggi, fidando soprattutto nella messa in scena e nell'abilità degli attori che riescono a render gradite al pubblico le più assurde combinazioni, come la « tragical-comical-historical-pastoral scene individable, or poem unlimited » citata da Polonio [12]: « where nothing but the filth of the time is uttered, and that with such impropriety of phrase, such plenty of solecism, such dearth of sense, so bold prolepses, so racked metaphors, with brothelry, able to violate the ear of a pagan, and blasphemy,

[11] *The Case is Altered*, ibid.

[12] *Hamlet*, II, 2, 382.

to turn the blood of a Christian to water » — come tuona Jonson nella dedica del *Volpone*.

Prosperano così scrittorucoli e « poet-apes » che rabberciano insipidi polpettoni, rubacchiando spunti e battute dove possono: « (Who) penuriously glean wit from every laundress or hackney-man, or derive their best grace, with servile imitation, from the common stage, or observation of the company they converse with » [13].

L'atteggiamento polemico di Ben Jonson, nei riguardi dei suoi colleghi, di cui non si peritava di criticare con estrema e a volte cruda franchezza i vari difetti, sia letterari che personali, non poteva non creare al nostro Asper un nugolo di nemici, cui non andava giù di sentirsene dire di tutti i colori da un « bold whoreson, as confident now in making a book as he was in times past in laying a brick ... a pestilent fellow », come viene chiamato nella seconda parte di *The Return from Parnassus* [14]. A proposito di questa commedia, notissimo è il passo (IV,3) in cui si dice che « (Jonson) brought up Horace giving the poets a pill, but our fellow Shakespeare hath given him a purge that made him bewray his credit ». Dato che non si ha nessuna notizia precisa in merito ad un'eventuale partecipazione di Shakespeare alla « war of the theatres » non si è mai potuto dare una spiegazione soddisfacente di questo passo, a meno che non si voglia postulare una commedia ora perduta, con la quale Shakespeare avrebbe partecipato alla disputa. M. Holmes [15] suggerisce che forse *Twelfth Night* può venire interpretata come la misteriosa « purge » che si è detto, in quanto nella figura di Malvolio si può vedere una caricatura, senza espliciti attacchi personali,

[13] *Cynthia's Revels*, Introd. Proprio questa « observation » condannata da Jonson costituirà invece per Dryden uno degli espedienti di cui ci si deve servire per dar brio e vivacità ai dialoghi.

[14] Questa commedia fu messa in scena al St. John's College di Cambridge nei primi mesi del 1601, forse per Natale, e stampata anonima nel 1606 (se ne veda l'edizione curata da W. D. Macray, Oxford 1886). I passi citati si trovano in I, 2 e IV, 3.

[15] M. Holmes, *Shakespeare's Public*, London 1960, pp. 129-33, passim.

di quella sicurezza e di quel senso della propria importanza ostentati a scopo polemico da Jonson nel corso della « war ». Questa identificazione appare tuttavia poco convincente e forzata: lo stesso si può dire per chi vuol vedere la « purge » in *Troilus and Cressida*. Forse la spiegazione migliore è quella seguita anche da F. E. Schelling [16], secondo la quale Shakespeare avrebbe partecipato alla polemica solo col far rappresentare dalla sua compagnia — di cui era uno dei membri più influenti — *Satiromastix* di Dekker, al quale la commedia venne commissionata proprio dai Chamberlain's Men.

Iniziata come una polemica letteraria fra Jonson e Marston, la « guerra dei teatri » o « poetomachia » come la chiamò Dekker, allargandosi a macchia d'olio in breve coinvolse, oltre ai due poeti e ai loro seguaci, tutta la città. Della « war », ampiamente studiata [17], importa soprattutto la grande risonanza che la polemica ebbe a quei tempi, dato che un po' tutte le classi sociali (uomini di corte e degli *Inns*, soldati, letterati, borghesi e attori) ne furono più o meno toccati. Per mesi a Londra non si parlò d'altro, nei teatri, nelle taverne, nelle riunioni, in una atmosfera di chiacchiere, pettegolezzi, maldicenze, calunnie e ritorsioni di cui oggi non è rimasta traccia, ma che aggiungevano mordente alle allusioni e alle frecciate contenute nelle commedie delle due fazioni. Sembra che Jonson si fosse irritato anche perché, secondo lui, Marston faceva un uso sbagliato degli *humours* (di cui il nostro poeta aveva spiegato con tanta chiarezza la natura e la funzione nell'Introduzione di *Every Man Out of His Humour*). A Drummond, per altro, disse parecchi anni più tardi che « the beginning(s) of (his quarrels) were that Marston

[16] F. E. Schelling, *Ben Jonson: Collected Plays*, London 1910, I, p. XVII. Sull'argomento cf. anche A. Gray, *How Shakespeare « purged » B. Jonson*, Cambridge 1928.

[17] Cf., fra gli altri, G. H. Penniman, *The War of the Theatres*, Boston, 1897; R. A. Small, *The Stage-quarrel between Ben Jonson and the so-called Poetasters*, Breslau 1899; G. B. Harrison, *Elizabethan Plays and Players*, London 1940, in part. pp. 249-50.

represented him on the stage in his youth, given to Venerie » [18]. Comunque siano andate le cose, conoscendo il nostro autore c'è da credere che oltre alle parole grosse sian volate botte da orbi — e infatti Drummond dice: « He had many quarrels with Marston, beat him, and took his pistol from him, wrote his *Poetaster* on him ». Prima del *Poetaster* vi furono però altre commedie da ambo le parti, *Jack Drum's Entertainment* (1600), dove Jonson veniva inequivocabilmente satireggiato, *Cynthia's Revels* (1600), in cui Jonson non si peritò di render partecipe la regina stessa delle sue polemiche, e *What You Will*, dello stesso anno, in cui Jonson è ferocemente messo in ridicolo nel personaggio di Lampatho. Al risentimento contro Jonson, si aggiungeva poi quello delle compagnie dei teatri pubblici contro i piccoli attori del Blackfriars, che avevano raggiunto un'improvvisa e vasta popolarità in questo periodo e che misero in scena *Cynthia's Revels* e *Poetaster* (1601).

Avendo avuto sentore che Dekker stava preparando per incarico dei suoi oppositori un'altra commedia, Jonson passò subito al contrattacco, e riuscì a battere sul tempo i suoi nemici mettendo in scena il *Poetaster* che aveva composto in quindici settimane, rintuzzando così l'accusa che spesso gli veniva mossa di essere « as long upon a Comedie ... as Elephants bring forth » [19]. La commedia ottenne grandissimo successo, specialmente il divertente V atto, che è una brillante parodia del peggior stile di Marston. Ma Jonson non guardava troppo per il sottile su quali gropponi fioccavano le nerbate, e *Poetaster* gli inimicò parecchia gente, specialmente i soldati (Captain Tucca!) e gli avvocati, tanto che gli amici gli consigliarono di fare ammenda in qualche modo. Intanto era uscita *Satiromastix or the Untrussing of the Humorous Poet* (frettolosamente rabberciata da Dekker con la consueta disinvoltura, inserendo in un canovaccio già pronto, ambientato alla corte dei re normanni, alcune scene della Roma augustea), opera di nessun valore artistico, ma le cui frecciate satiriche contro Jonson fecero spesso centro. Spinto dagli amici. Jonson compose l'*Apologetical Dialogue,* che invece di attenuare gli attacchi ne accresceva la virulenza (tanto da venir proibito), e che per la sua arroganza irritò ancor di più gli animi, fino a far temere un processo contro l'irriducibile Ben, il quale si proclamava « as unhurt of envy, as unhit » e annunciava la sua intenzione di non rispondere agli « Untrussers », perché preferiva « leave the monsters / To their own fate... these vile Ibides, these unclean birds, / That make their mouths their clysters ». Con altre frecciate Jonson chiudeva lo argomento, volgendo la sua attenzione alla tragedia: « there's something come into my thought, / That must and shall be sung high and aloof ».

[18] *Conv.*, XIII, 284/7 - testo emendato da PENNIMAN (*op. cit.*, p. 40) e altri studiosi.

[19] J. MAYNE, *To the Memory of Ben Jonson* (in *Jonsonus Virbius,* ed. B. Duppa, London 1638, p. 30) in cui lo esorta a non curarsi dei suoi detrattori.

Per fortuna amici influenti intervennero in suo favore, e il processo fu evitato: gli animi erano però sempre esacerbati, e Jonson venne convinto a ritirarsi dal campo e a starsene tranquillo ospite di un patrono. Comunque i rancori dovettero essere dimenticati abbastanza presto, se nel 1604 Marston dedicò la sua opera migliore, *The Malcontent*, « Beniamino Ionsonio / Poetae / Elegantissimo / Gravissimo / Amico / Suo candido et cordato », indirizzandogli anche un epigramma laudativo sul *Sejanus*. L'anno dopo i due drammaturghi collaborarono con Chapman in *Eastward Ho,* di cui subirono insieme le conseguenze.

* * *

Da quanto si è detto finora, parrebbe che Ben Jonson, campione dell'arte classica, della ragione e della morale in un'età in cui domina un gusto essenzialmente eclettico, misto di popolaresco e di raffinato, di amore per il fiabesco e al tempo stesso per le farse e la bassa comicità, non dovesse riuscire nel suo intento e venisse irrimediabilmente fischiato o incompreso dal pubblico. Invece non solo Jonson, nonostante il suo atteggiamento programmatico, incontrò un vivissimo successo sulle sce-

ne, ma esercitò un influsso di fondamentale importanza sui drammaturghi a lui contemporanei e — come vedremo — su quelli della Restaurazione, riuscendo quindi come si era proposto, ad indirizzare il teatro verso un maggior equilibrio e una maggiore coerenza.

La prima commedia di cui si hanno dati precisi, *Every Man in His Humour* (prima versione), venne rappresentata al Curtain nell'autunno del 1598, per interessamento — parrebbe — di Shakespeare, che secondo Davies fu « so well pleased with it on perusal, that he recommended the work and its author to his fellows » [20]. Tale raccomandazione si sarebbe resa necessaria in quanto Jonson a quel tempo era, secondo Rowe, « altogether unknown to the world » [21]. Ma come fa giustamente osservare Gifford [22] tanto oscuro Jonson non doveva essere, se già allora godeva l'amicizia di letterati famosi come Chapman, Drayton e altri e se già nel 1598 veniva celebrato da Meres. Comunque la commedia venne messa in scena dai Chamberlain's Men e Shakespeare stesso vi recitò, pare nella parte di Lorenzo Senior. La benevolenza mostrata da Shakespeare verso il nostro autore in questa circostanza non è altro, per i fanatici « bardolatri » settecenteschi, che un'occasione di più per far risaltare di contrasto l'ingratitudine, il malanimo e l'invidia di Jonson nei riguardi del « cigno di Avon »: infatti Davies aggiunge che « ... Notwithstanding this kindness, the prologue to his play is nothing less than a satirical picture of the *Tempest, Lear, Henry V*, etc. », tesi di cui mi pare inutile sottolineare l'assurdità. La commedia ebbe grande successo e Aubrey ci dice che dopo alcuni fiaschi al Curtain, Jonson « undertooke again to write a Playe and hitt it admirably well, viz. *Every Man* ... (sic nel testo), which was his first good one » [23].

[20] T. DAVIES, *Dramatic Misc.*, 1784, II, p. 56.
[21] N. ROWE, *Some account of the Life... of Mr. W. Shakespeare* (premessa alla sua edizione di Shakespeare, 1709), I, p. 12.
[22] W. GIFFORD, *The Works of Ben Jonson with a Memoir*, London 1838, p. 13.
[23] AUBREY, *op. cit.*, II, p. 13.

La reputazione di Jonson come autore di commedie era ormai stabilita e anche *Every Man Out of His Humour*, che al Lessing pareva « un dramma senza intreccio, dove degli stranissimi sciocchi appaiono uno dopo l'altro in gran numero, non si sa come o perché » [24] — e che effettivamente per il gusto moderno appare poco viva dal punto di vista drammatico — venne ben accolta. Il solito Davies ci dice che « Queen Elizabeth, drawn by its fame, honoured he play with her presence; and Jonson, to pay a respectful compliment to his sovereign, altered the conclusion of the play into an elegant panegyric. Mr. Collins, the poet, first pointed out to me the peculiar beauty of this address » [25]. La Vergine Regina si sarà senz'altro compiaciuta dell'omaggio, giacché sappiamo che protesse Jonson e lo incoraggiò, come ricorda Lord Falkland nella sua elegia: « How great Eliza... with her judicious favours, did infuse / Courage and strength into his young muse » [26].

Nel periodo centrale della sua attività di drammaturgo, Jonson crea opere che rappresentano un perfetto equilibrio fra teoria e pratica teatrale, senza sacrificare né la coerenza e la disciplina desunte dai classici, né le esigenze teatrali di cui comprende l'importanza per i suoi fini: capolavori che sono stati definiti acutamente l'espressione di un classicismo vernacolare [27]. *Volpone* (data per la prima volta al Globe dai King's Men nel 1605), *Epicoene* (rappresentata nel 1609, anno in cui uscì anche *The Case Is Altered*), *The Alchemist* (al Globe nel 1610) e infine *Bartholomew Fair* (messa in scena al Hope dai Lady Elizabeth's Men il 31 ottobre 1614): queste le massime opere del nostro autore, tutte accolte con grandissimo successo e di cui si conoscono un gran numero di rappresentazioni nel

[24] G. LESSING, *Hamburgische Drammaturgie* (n. 93) in *Werke* (ed. 1923), IV, p. 411.
[25] DAVIES, *op. cit.*, II, p. 77.
[26] LORD FALKLAND, « Eclogue on the Death of Ben Jonson », vv. 171-6 passim.
[27] H. LEVIN, *Ben Jonson: Selected Works*, London/New York, 1938, p. 23.

corso del primo Seicento [28]. Nei due drammi maggiori — *Volpone* (su cui si vedano le essenziali pagine di M. Praz [29]) e *The Alchemist* — il ritmo vertiginoso dell'azione crea una specie di spirale ascendente per giungere alla catastrofe finale, in apparenza improvvisa ma in realtà preparata dagli stessi protagonisti (imbroglioni, viziosi, babbei) con la loro sfrenata avidità (« the fury of men's gullets ») [30]. L'equilibrio si ristabilisce secondo un processo naturale: « Mischiefs feed / Like beasts, till they be fat, and then / They bleed » [31]. Sarà questo il modello di satira comica per tutta la generazione che segue quella di Jonson e specialmente Shirley e Brome fra i drammaturghi della prima metà del '600 sono quelli che meno si distaccano dalla linea che egli aveva tracciato per primo.

Epicoene riveste per il nostro studio una particolare importanza in quanto fu la più fortunata delle commedie jonsoniane e figurò quasi costantemente nei repertori del XVIII secolo. È questa l'opera sua che più d'ogni altra sembrò ai drammaturghi della Restaurazione, a cominciare da Dryden, l'archetipo perfetto della commedia di costumi per la sua eleganza aerea e levigata, la *verve* del dialogo che nella sua girandola di trovate — a volte di irresistibile comicità — prelude alle scintillanti conversazioni di Congreve e di Etherege, e infine per l'intreccio che si snoda rapido con un ben dosato crescendo di felicissimi colpi di scena.

Le opere più tarde di Jonson, come *The Devil is an Ass* (data al Blackfriars nel 1616), *The Staple of News* (messa in scena nello stesso teatro e dalla stessa compagnia, i King's Men, dieci anni dopo), *The New Inn* (1629: « most negligentdy played » dai King's Men e « more squeamishly beheld and censured » dal pubblico) e infine *The Magnetic Lady* (1632) — le commedie cioè che Dryden definì sbrigativamente i « dotages » di Ben Jonson, mostrano un simbolismo a volte troppo evidente perché l'autore si preoccupa più che altro di esporre con la massima chiarezza le sue idee in fatto di etica sociale. Non è quindi difficile comprendere come, nonostante siano spesso di pregevole fattura e contengano passi di grande vigore, esse non siano piaciute al pubblico, per quanto Langbaine, a proposito di *The Magnetic Lady,* dica che « it was generally esteemed an excellent play, though, in the poet's days, it found some enemies » [32]. Fra questi nemici vanno annoverati A. Gill, che in alcuni versi scurrili contro Jonson parla di « three shamefull foyles », alludendo a tre sole sfortunate rappresentazioni e I. Jones, che fu presente alla prima della commedia e si fece notare per il suo rumoroso sarcasmo: sempre Gill dice che « Inigo with laughter then grewe fatt / That there was Nothing worth the Laughing att ». L'ultima commedia jonsoniana, *A Tale of a Tub* (rifacimento di una opera molto anteriore) autorizzata nel maggio 1633 e di cui si conoscono due rappresentazioni, non interessa che per la polemica con Inigo Jones, l'« Architectonicus Professor » che viene messo in ridicolo nel personaggio di « In-and-In Medlay ». La commedia, su richiesta di Jones, era stata molto tagliata e ne era stato cosí omesso Vitruvius Hoop, caricatura ben più feroce — si può supporre — dell'architetto reale, per il quale Jonson era « the best of poets, but the worst of men ».

* * *

Esaminando la fortuna di B. Jonson dagli inizi della sua carriera di poeta e drammaturgo fino più o meno alla rivoluzione, si vede che la sua fama aumenta gradualmente col passar degli anni, dalla breve menzione di F. Meres (*Palladis Tamia,*

[28] Ad es., *The Alchemist* venne data a Oxford nel 1610 « cum applauso maximo... pleno theatro » (lettera di H. Jackson, copiata da W. Fulman; cf. G. TILLOTSON, « *Othello* and *The Alchemist* at Oxford in 1610 », *T. L. S.* 20 luglio 1933. Si sa che la commedia venne rappresentata con successo anche a Dublino (1636) al Werburgh Street Theatre, di cui Shirley fu per qualche tempo il *manager*.

[29] JONSON, *Volpone*, trad. e introd. di MARIO PRAZ, Firenze 1943.

[30] *The Staple of News*, III, 1.

[31] *Volpone*, V, 12.

[32] G. LANGBAINE, *Lives of English Dramatic Poets*, 1691, p. 298.

1598) al coro di lodi di *Jonsonus Virbius* (1638). Particolare interesse, pur nella sua brevità, riveste il catalogo di autori famosi compilato da Meres, un erudito che però in quest'opera riecheggia senza vaglio critico le opinioni correnti. Jonson viene ricordato come autore tragico, non comico, e giudicato uno dei nove poeti considerati « our best for tragedy ». Ora è noto che la prima tragedia jonsoniana di cui si abbia notizia è il *Sejanus,* composto e rappresentato nel 1603: Meres deve quindi riferirsi a tragedie precedenti ora perdute e che evidentemente erano state accolte con favore dal pubblico e dai letterati. Lo stesso non può dirsi — per quanto riguarda il pubblico — per *Sejanus* e *Catiline* (1611), drammi di puro stampo classico, di cui più tardi Dryden dirà: « ... there is scarce a poet or historian among the Roman authors of those times whom he has not translated in *Sejanus* and *Catiline*... but... he invades authors like a monarch, and what would be theft in other poets is only victory in him » [33]. Il primo dramma « suffered no less violence from our people here than the subject of it did from the rage of the people in Rome » [34], e Gifford cita a questo proposito da *Fermors Descriptions* (1616, B2): « With more than human art it was bedewed,/Yet to the multitude it nothing shewed;/..like hissing snakes adjudging it to die/When wits of gentry did applaude the same ». Il dramma però piacque ai letterati del tempo e molti di essi, fra i quali Chapman e Marston, indirizzarono a Jonson versi di elogio, premessi all'in-quarto pubblicato nel 1605. Anche il *Catiline,* « tedious, though well laboured » [35] al suo apparire non ebbe successo e specialmente il lungo discorso di Cicerone nel IV atto — che secondo Jonson era la parte migliore — annoiò il pubblico. Comunque le tragedie servirono a consolidare la fama letteraria del nostro autore, ammirato da colleghi ed eruditi. Nei primi anni del regno di Giacomo I, Jonson appare solo in cataloghi di autori; coll'andar del tempo — assieme a Shakespeare e Fletcher — è il drammaturgo che riscuote maggiori consensi di pubblico e di critica, se pure di vera critica si può parlare prima delle *Discoveries.*

[33] DRYDEN, *Essay of Dramatic Poesy* (1688) ed. D. Grant, Penguin Books, 1955, p. 200.

[34] *Sejanus*, dedica a Lord Aubigny.

[35] L. Digges, in alcuni versi in onore di Shakespeare (1640). Digges aggiunge che « *Sejanus* too was irksome », ma più avanti riconosce che *Volpone* e *The Alchemist* « ... have shamed all the ancients and might raise/Their author's merit with a crown of bays ».

Nel 1605 Jonson, che già l'anno prima, con Dekker, era stato incaricato dalla City di curare la parte letteraria dei festeggiamenti per l'incoronazione, scrisse la prima *masque* su commissione reale, *The Masque of Blackness,* voluta dalla regina che era stata conquistata dalla grazia della *masque* data ad Althorp in suo onore e che egli aveva composto: lo spettacolo segna anche l'inizio della sua collaborazione — finita tempestosamente — con Inigo Jones. Lo spettacolo ebbe grande successo, e Jonson divenne cosí il poeta favorito del re per questo genere di splendidi quanto effimeri trattenimenti: dal 1605 al 1625, ne compose circa una ventina, in media uno l'anno. Con Jonson la *masque* raggiunse il suo massimo splendore, giacché il poeta della *Masque of Queens* (1609), *Oberon* (1611) e *The Metamorphosed Gipsies* (1621) trasformò quello che era poco più di una danza in costume, priva di alcun valore letterario, in una forma poetica di straordinaria varietà e vitalità. Jonson dà alla *masque* una struttura drammatica consistente, introducendovi elementi realistici con la creazione dell'anti-masque, e ne rinvigorisce l'anemica trama, più che altro un pretesto per le musiche e le danze dei nobili attori, con scene e personaggi comici: nè mancano numerosi passi lirici di un'aerea musicalità [36].

[36] Cf. a questo proposito, oltre al fondamentale studio di E. H. CHAMBERS, *The Elizabethan Stage*, Oxford 1923, I, pp. 149-212, A. NICOLL, *Stuart Masques and the Renaissance Stage*, London 1937, e LINKLATER, *B. Jonson and King James*, London 1938, pp. 260-1 passim. Si veda anche W. EVANS, *B. Jonson and Elisabethan Music,* Lancaster Pa. (USA), 1929 e E. W. TALBERT, « An Interpretation of Jonson's Courtly Spectacles », *PMLA,* II (1942). Jonson era al solito pienamente conscio del proprio valore quale autore di *masques,* e a

L'attività di Jonson come autore di *masques,* oltre a costituire un importante aspetto della sua poesia, ci interessa soprattutto in quanto la sua posizione di poeta di corte aumentò notevolmente il suo prestigio nel mondo delle lettere: e già nel 1610 E. Bolton, grande ammiratore del nostro poeta, di cui apprezzava specialmente il « vital, judicious and most practicable language » [37], aveva posto la candidatura di Jonson per quell'Accademia Reale, o « College of Honour » che Giacomo voleva fondare (il progetto però non venne realizzato) [38]. La sua fama venne sempre più consolidandosi e Jonson fu di fatto il primo « Poet Laureate » d'Inghilterra, per quanto ufficialmente tale titolo non esistesse ancora: il re, infatti, nel 1617 gli concesse una pensione annua di cento marchi, che gli venne corrisposta anche da Carlo I, anzi aumentata e con l'aggiunta di un barile del suo prediletto vino delle Canarie [39]. Si sa, infine, che per poco agli onori concessigli non si aggiunse il titolo di baronetto [40]. Nel 1619 comunque, ricevette ad Oxford la laurea *honoris causa,* altro ambito riconoscimento.

Un avvenimento che creò grande sensazione fra i letterati del tempo fu la pubblicazione, avvenuta nel 1616, dell'in-folio (un formato di solito riservato ai lavori scientifici o teologici) in cui Jonson raccolse, sorvegliandone la stampa con estrema cura, tutte le opere teatrali, le *masques* e le poesie composte fino a quel momento. La cosa in sé era già abbastanza straordinaria, in quanto mai prima di lui nessun drammaturgo inglese si era preoccupato di pubblicare una raccolta delle proprie commedie o tragedie; queste erano viste più che altro in funzione delle rappresentazioni a teatro e non come

Drummond infatti annunciò che « Next to himself, only Fletcher and Chapman could make a Masque » (*Conv.* r. 55). Herford e Simpson infine osservano (I, p. 108) che *Comus* (1634), con tutte le sue profonde e deliberate divergenze, è un implicito tributo del giovane Milton al maestro degli autori di *masques.*

[37] E. Bolton, *Hypercritica,* 1618, I, p. 124.
[38] Herford e Simpson, *op. cit.,* I, p. 86.
[39] Gifford, *op. cit.,* p. 45.
[40] Lettera di J. Mead a Sir M. Stutevile (1621) Harl. MS. 389, Fol. 118.

opere letterarie. Ma quello che fece più chiasso, attirando sul capo di Jonson il sarcasmo dei suoi colleghi, fu che egli intitolò il libro — composto di ben mille pagine — *The Workes of Benjamin Jonson.* Mai fino ad allora si era pensato a definire le opere teatrali come « Works » (con questo titolo s'intendevano opere « serie », cioè filosofiche o scientifiche), e non poche furono le critiche dei contemporanei, tra i quali ricordiamo Heywood. Perfino trent'anni dopo Suckling prende in giro, sia pur senza malizia, « Father Ben », sostenendo il suo diritto di venire incoronato da Apollo « For his were call'd Works, where others were but Playes » [41]. Sta di fatto che da allora nessuno contestò più alle opere drammatiche di considerarsi vere e proprie opere letterarie. L'in-folio del 1616, oltre ad accrescere la notorietà di Ben, stabilí infatti un importante precedente che venne seguito da Heming e Condell, due attori della compagnia di Shakespeare, che nel 1623 ne curarono l'edizione completa delle opere: per i versi da premettere al testo, gli editori si rivolsero a Jonson, come alla figura più rappresentativa del mondo letterario contemporaneo, il quale compose i notissimi versi di sincero, commosso elogio « To the memory of my beloved, the author Mr. W. Shakespeare, and what he hath left us » — che pure vennero interpretati in seguito come un « insolent, sparing and invidious panegyric » [42], — con evidente ingiustizia, come già osservava Pope nell'Introduzione del suo *Shakespeare* (1725).

Risultato del viaggio di Ben in Scozia che, iniziato nell'agosto del 1618, lo portò fino a Edimburgo dove gli furono tributati pubblici onori, sono le notissime *Conversations with Drummond* (*Certain Information and Manners of Ben: Jonsons*), appunti che l'ospite del poeta buttava giù giorno per giorno e che, completati nel 1619, furono stampati per la prima volta solo nel 1711. Chetwood attacca Drummond, « that

[41] J. Suckling, *Session of the Poets,* 1637.
[42] Dryden, *Discourse concerning Satire* in *Essays of J. Dryden,* ed. W. P. Ker, Oxford 1900, II, p. 18.

false friend who treats his memory as Ben were an idle Madman... (the *Conv.* show) the malice and envy of a bad Heart » [43] e Coleridge osserva che è facile indovinare « how grossly Jonson must have been misunderstood, and what he said in jest, as of Hippocrates, interpreted in earnest » [44]. Anche se Chetwood esagera, Drummond non è certo benevolo, specie nell'ultima parte delle sue note (XIX.a), in cui esprime un giudizio finale sul suo scomodo e loquace ospite: « A great lover and praiser of himself, a contemner and scorner of others, given rather to lose a friend than a Jest ». Senza dubbio Ben non era alieno dal « magnifie his own muse », come sappiamo anche da un suo affezionato « Son », J. Howell, che però, a proposito della « Roman infermity » (così definita perché anche Cicerone o Ovidio ne furono affetti) e cioè l'immodestia di « Father Ben », aggiunge che ciò è scusabile « now that time hath snowed on his pericranium... and if one be allowed to love the natural issue of his body, why not that of the brain? » [45]. Drummond invece rincara la dose, aggiungendo osservazioni chiaramente dettate da pura malignità, e gli aggettivi malevoli si susseguono rapidi come un crepitio di proiettili. Di malavoglia, Drummond concede che « his inventions are smooth and easy » ma subito dopo aggiunge « but above all he excelled in translation », più che un complimento, una frecciata alla pratica jonsoniana di rifarsi ai classici. Ma la parte più interessante delle *Conversations* (non sarebbe stato forse meglio chiamarle monologhi?) è il miscuglio di pettegolezzi, aneddoti, notizie biografiche e giudizi buttati là con noncuranza, fra un bicchiere e l'altro: ci par di sentire la viva voce del grand'uomo, orgoglioso, arrogante, dogmatico, senza peli sulla lingua, ma anche pronto a lodare chi, secondo lui, se lo

[43] W. R. Chetwood, *Memoirs of the Life, and Writings of Ben Jonson, Esq.*, Dublin, 1756, p. 55.

[44] T. S. Coleridge, *Essays and Lectures on Shakespeare and other... dramatists* (pubbl. 1849), London, 1930, p. 179.

[45] J. Howell, *Epistolae Ho-elianae* (I), 1645, p. 50.

merita. Certo Ben non immaginava di aver trovato in Drummondo un Boswell pettegolo e maligno, e c'è da rammaricarsi che non sia stato più fortunato: ma nel complesso le *Conversations* sono di grande interesse, anche se sotto certi aspetti poco attendibili, e in fondo dobbiamo esser grati al pallido *laird* di Hawthornden.

Le note di Drummond vennero ristampate dall'« infamous » Shiels (così chiamato dal Gifford, che lo attacca violentemente nella *Memoir*) nella sua edizione delle *Lives of the Poets* di Cibber (1735), aggiugendovi un passo di sua invenzione sul pessimo carattere di Jonson contrapposto — inutile dirlo — all'« amiable Shakespeare ». Gli autori della *Biographia Britannica* (1757) riportarono il passo, attribuendolo senz'altro a Drummond, il che contribuì non poco a mettere in cattiva luce la personalità di Jonson.

Si è visto dunque come la fama di Ben Jonson fosse andata progressivamente crescendo e consolidandosi nel corso delle prime due decadi del secolo, sia per i suoi successi teatrali che per il prestigio derivatogli dal favore reale: fama e prestigio che neanche l'insuccesso di *The Devil is an Ass* (1616) intaccò minimamente. Si può anzi affermare che in questi anni Jonson divenga il capo riconosciuto del mondo letterario inglese, e ciò a dispetto delle sfortunate vicende delle sue ultime commedie e del diminuito appoggio reale, dopo l'ascesa al trono di Carlo I, a causa soprattutto della lite fra il poeta e Inigo Jones. Dopo il 1631, anno in cui attaccò ferocemente Jones nella *Expostulation,* Jonson non venne più infatti chiamato a comporre *masques* per la Corte: si veda J. Howell, che in una lettera al suo « Father » dice: « I heard you censur'd lately at Court, that you have lighted too foul upon Sir Inigo, and that you write with a Porcupine quill dipped into too much Gall » e ancora « ...to deal plainly with you, you have lost some ground at Court with it (Satyre) » [46]. Nonostante ciò, l'autore di *Volpone*

[46] J. Howell, *A New Volume of Letters*, 1664, p. 56.

mantenne sino alla fine della sua lunga carriera la propria posizione di dittatore letterario e di *censor morum*.

Il magnetismo della forte personalità di Ben Jonson, unito al prestigio di cui godeva, attirarono intorno a lui nei primi anni del regno di Carlo I un gruppo di giovani poeti, che si riunivano nella « Apollo Room » della Old Devil's Tavern a Fleet Street, vicino a Temple Bar. Sui muri della stanza riservata alle loro riunioni, spiccavano in oro le 24 « Leges Convivales » composte in conciso latino da Ben. Qui si mangiava, si beveva vino delle Canarie, si chiacchierava, si componevano versi che venivano sottoposti al giudizio di « Father Ben », come i giovani chiamavano in segno di affettuoso rispetto il loro maestro, e si discuteva di letteratura e dei letterati del tempo.

Quando, negli anni intorno al 1610, il nostro autore passava le serate alla Mermaid Tavern con Ralegh — che vi aveva fondato il « Friday Street Club » — Shakespeare, Selden, Beaumont e Fletcher, Jonson era un *par inter pares*, e contribuiva come gli altri al successo di quello che fu uno dei primi clubs inglesi. « What things have we seen / Done at the Mermaid! Heard words that have been / So nimble, and so full of subtle flame, / As every one from whence it came / Had meant to put his whole wit in a jest, / And had resolved to live a fool the rest / of his dull life ». Così J. Beaumont in questi versi dedicati a Jonson rievoca le piacevoli riunioni alla Mermaid.

Questi accenni di J. Beaumont ci richiamano alla mente i « wit-combats » descritti da T. Fuller fra « Master Jonson... like a Spanish great Gallion... built far higher in learning: solid but slow in his performances » e Shakespeare, paragonato a « an English man-of-war, lesser in bulk but lighter in sailing... (that) could take advantage of all winds, by the quickness of his Wit and Invention » [47]. In questi « wit-combats », men-

[47] T. Fuller, *The Worthies of England*, 1662, « Warwickshire » p. 126. Nel capitolo su Westminster, F. narra in breve la vita di Jonson, concludendo: « He was paramount in the Dramatique part of poetry, and taught the Stage an exact conformity to the laws of Comedians » (p. 243). Fra gli altri, sia Malone che Steevens nelle loro edizioni di Shakespeare accusano Jonson di essere invidioso del grande collega, e nonostante le difese di O. G. Gilchrist (*An Examination of the Charges of B. Jonson's Enmity towards Shakespeare*, London, 1808) e di *Gifford* (*op. cit.*), nel 1864 troviamo ad es. J. R. Smith (*Shakespeare and Jonson: Dramatic versus Wit-combats*, London 1864) che proclama con grande abbondanza di particolari l'esistenza di una lite fra i due poeti, causata da Jonson.

zionati solo da Fuller, hanno trovato la desiderata conferma tutti quei critici che accusavano Ben di inimicizia verso Shakespeare. Ma si trattava senz'altro solo di battute inframezzate da boccali di vino, amichevoli prese di giro e scherzosi giochi di parole, così cari agli elisabettiani, come quello citato dall'Arcidiacono Plume: Shakespeare e Jonson, « being Merrye att a Tavern » si divertivano una sera ad improvvisare i propri epitaffi, e Shakespeare completò quello iniziato da Ben, « Here lies Ben Jonson... » con « ... who while he liv'd was a slow thing / And now being dead is nothing » [48]. Niente da suscitare eterne inimicizie come si vede: infatti queste amichevoli riuioni devono essere continuate fino alla morte dell'autore di *Hamlet* se, come pensa E. K. Chambers nel suo *W. Shakespeare,* non vi è ragione di non prestar fede alla voce secondo cui questi sarebbe morto per una febbre causata dal troppo bere in compagnia di Drayton e Ben Jonson. Infine, appare ancor più difficile credere all'invidia e al malanimo jonsoniani quando si legge, oltre al commosso tributo al genio shakespeariano contenuto nei versi dell'in-folio, il seguente passo nelle *Discoveries*: « I lov'd the man, and do honour his memory (this side idolatry) as much as any. He was (indeed) honest, and of an open, and free nature, had an excellent *Phantasie;* brave notions, and gentle expressions » [49].

All'Old Devil, Ben era il capo riconosciuto di un gruppo di giovani intellettuali, che ascoltavano con rispetto e ammirazione le sue reminiscenze, le sue opinioni, i suoi versi: nono-

[48] Plume-L'Estrage, *Merry Passages and Jeasts* (1650-5) MS, 1-4.

[49] *Disc.*, righe 666-8.

stante le solenni bevute e l'allegria dei convitati, l'argomento principale delle serate era sempre la poesia. « ...We such clusters had / As made us nobly wild, not mad / And yet each verse of thine / Outdid the meat, outdid the frolic wine ». Così Herrick, uno fra i più dotati « Sons of Ben », ricorda con rimpianto le « lyric feasts » cui presiedeva Jonson, nella sua *An Ode for Him*. Qui troviamo « Father Ben » con il suo circolo di « Sons » così come nel XVIII secolo troveremo il « great Cham of literature » con il suo club all'Essex Head, le cui regole furono stilate nel 1783 (come ci dice Boswell) « like his namesake Old Ben ». Quasi a simboleggiare la continuità fra il suo omonimo e la sua persona, il Dr. Johnson con Mrs. Lennox ed altri amici si recò — come racconta Boswell — nel dicembre del 1750 alla « Apollo Room », dove trascorsero la serata in piacevoli chiacchiere [50].

L'autorità di Ben Jonson su quel gruppo di giovani scrittori che amavano definirsi la « Tribe of Ben », tributando al poeta una dimostrazione di affettuoso e spontaneo rispetto quale nessun letterato prima di lui aveva mai ricevuto, non si limitava alla presidenza delle riunioni, « ... where the boon Delphic god / Drinks sack, and keeps his Bacchanalians, / And has his incense, and his altars smoking, / And speaks in sparkling prophecies » [51]. Subendo il fascino della sua personalità e della sua vasta cultura, e certo anche quello dell'incontrastata posizione di eminenza che Jonson aveva ormai raggiunto nel mondo letterario inglese, i « Sons » si proclamavano suoi discepoli, proponendosi di seguirne fedelmente le orme. Si veda ad esempio la *Prayer to Ben: Johnson* di Herrick: « When I a Verse shall make, / Know I have prayd thee / For old Religions sake, / Saint Ben to aide me. / Make the way smooth for me / When I, thy Herrick, / Honouring thee, on my knee / Offer my Lyrick. / Candles I'll give to thee, / And a

[50] Cf. G. SMITH, *Ben Jonson*, London, 1919, pp. 273-4 passim.

[51] MARMION, *The Fine Companion*, 1633.

new altar; / And thou Saint Ben, shalt be / Writ in my Psalter » [52].

La vera lezione di Ben ai suoi « Sons » sta in quel senso di disciplina intellettuale e di controllo critico che, derivato dalla lunga consuetudine con gli autori dell'antichità, rappresenta per Jonson l'essenza del classicismo. Per l'autore delle *Discoveries,* infatti, il vero insegnamento degli antichi si concreta non già in una servile imitazione delle loro opere (« Non nimium credendum antiquitati »), né in un freno esteriore imposto dalla rigida applicazione delle regole, giacché tale freno rimarrebbe un semplice artificio capace di produrre solo opere accademiche e prive di linfa vitale. I modelli degli antichi devono venire assimilati e filtrati attraverso la personale sensibilità dell'artista ed arricchiti dalla viva esperienza, « ... for to all the observations of the Ancients we have our own experience, which if we will use and apply, we have better means to pronounce » [53]. Le regole hanno valore in quanto impongono all'artista la coerenza e un'attenta revisione della sua opera, ma « ...all this in vain, without a natural wit and a poetical nature in chief ».

Per Jonson classicismo è sinonimo di « art », cioè di quel senso di rapporti e di proporzioni, di quelle qualità morali di ordine e di coerenza che unite ad un paziente quanto necessario lavoro di revisione e al talento, permettono di creare l'opera d'arte, in apparenza semplice e spontanea, in realtà complessa e controllatissima: « Who casts to write a living line must sweat... and strike the second heat/Upon the Muses'

[52] HERRICK, *Hesperides*, 1648, p. 249. Cf. *Disc.*, righe 128-41.

[53] *Disc.*, r. 647-50. Le *Discoveries* sono state ampiamente studiate e discusse, fra gli altri da J. E. SPINGARN, « The Sources of Jonson's *Discoveries* » *M. P.*, II (apr. 1903), pp. 1-10 e R.S. WALKER, *B. Jonson's Timber or Discoveris*, Syracuse, N. Y., 1953. M. CASTELAIN, nel suo ampio studio *Ben Jonson: l'Homme et l'Oeuvre*, Paris, 1907, ne esagera forse la mancanza di originalità, almeno secondo G. A. SAINTSBURY (*A History of English Criticism*, London, 1955, p. 86): l'interesse e l'importanza delle *Discoveries* - opera unica nel suo genere prima degli scritti critici di Dryden - sono ormai concordemente riconosciuti.

anvil ». Alla luce di quanto si è detto, è chiaro il senso della famosa frase jonsoniana « Shakespeare wanted Arte », come pure dell'altrettanto famoso passo « The Players have often mentioned it as an honour to Shakespeare that... he never blotted out a line. My answer hath been, would he had blotted a thousand » [54], in cui si è voluto vedere un malevolo attacco al genio shakespeariano.

Certo, solo alcuni fra coloro che si ispirarono a Jonson, sia durante la sua vita che nell'età seguente, riuscirono a cogliere l'essenza del suo insegnamento e ad applicarne i principi nelle loro opere: i più si limitarono a subire un influsso soprattutto formale, oltre ad imitare più o meno ampiamente i suoi intrecci e i suoi personaggi nelle loro commedie e riecheggiare i motivi della sua poesia lirica; tuttavia la sua coscienza artistica e la disciplina morale di cui egli non si stancò di sottolineare l'importanza, non mancarono di modificare profondamente lo sviluppo della commedia inglese: come ha osservato M. C. Bradbrook, « dopo Jonson niente restò come prima » [55].

I drammaturghi di professione suoi contemporanei, spesso suoi rivali e, come si è visto, feroci oppositori, subirono anch'essi l'influsso della sua prepotente personalità e della sua arte, anche se in minor misura dei « Sons ». Due furono in particolare gli aspetti della sua opera che interessano gli altri autori, e cioè la teoria degli « humours » e gli intrecci congegnati con tanta abilità e precisione dal nostro poeta. Beaumont, Fletcher, Massinger e Shirley gli debbono gran parte della loro perizia nel dipanare intrecci complessi ma insieme coerenti e nel saper mantenere l'unità di tono; e Beaumont in particolare ha appreso da Jonson — suo ottimo amico — la regolarità della versificazione.

Massinger è fra questi drammaturghi quello che più si ispira al repertorio di Jonson per gli argomenti delle sue commedie ed è chiara la derivazione del suo metodo comico dalla tecnica jonsoniana, specialmente in una delle sue opere migliori, *The City Madam* (registrata nel 1632 ma rappresentata molto prima, probabilmente nel 1619).

[54] Versi premessi all'in-folio del 1616. *Disc.*, r. 128-41.

[55] M. C. Bradbrook, *The Growth and Structure of Elizabethan Comedy*. London, 1955, p. 8.

Shirley deve al nostro poeta sia le sue raffigurazioni satiriche della società, sia l'uso di premettere alle commedie prologhi polemici: con lui però ha inizio il progressivo restringersi degli interessi del teatro, che dalla varietà e vastità delle raffigurazioni jonsoniane, si va sempre più limitando nei suoi temi. Si rappresenta la vita delle classi elevate, derivando la maggior parte degli effetti comici dal mettere in ridicolo le loro maniere e gli sforzi della piccola borghesia per imitarle.

È stato notato infine che tanto Chapman quanto Marston sono da porre in stretta relazione con Jonson, cui li avvicinano la vasta cultura, l'atteggiamento satirico e molti dei loro intrecci e personaggi, sia che ciò avvenga per sviluppo indipendente e parallelo, oppure per influsso più o meno diretto dell'autore di *Every Man in His Humour* [56].

Prima di passare ai drammaturghi della « Tribe of Ben », si deve accennare all'influsso esercitato dalla teoria jonsoniana degli « humours » su Shakespeare. Questi si limita per altro a fare qualche esperimento in personaggi secondari seguendo lo schema usato da Jonson in *Every Man In*, ed abbiamo così Falstaff e i suoi compagni, Bardolph, Pistol, Dame Quickly (*Henry IV* e *The Merry Wives of Windsor*), nonché i capitani gallesi, scozzesi e irlandesi in *Henry V*. Più interessante è l'intreccio secondario di *Twelfth Night* (1599-1600), che — come osserva giustamente O. J. Campbell — è una vera e propria commedia di « humours » alla maniera della fortunatissima *Every Man In*: un altro studioso l'ha infatti definita « la più jonsoniana delle commedie di Shakespeare » [57]. I per-

[56] Cf. L. C. Knights, *Drama and Society in the Age of Jonson*, London, 1937, pp. 270-1 passim, e M. Kerr, *The Influence of Ben Jonson on English Comedy 1598-1642*, New York, 1912, p. 120 e passim.

[57] O. J. Campbell, *Shakespeare's Satire*, Oxford, 1943, pp. 71-86 passim; H. G. Herford, *Ben Jonson*, London, 1893-95, Introd. Cf. anche P. Mueschke

sonaggi più evidentemente jonsoniani sono Sir Andrew e Malvolio: il primo è un tipico « gull », che Shakespeare crea fondendo le caratteristiche di Matthew e di Stephen, cioè l'allocco cittadino e quello campagnolo. Malvolio è ancora più vicino alle creature del nostro autore: il suo « humour » è l'egoismo e l'esasperato senso della propria importanza.

L'influsso di Jonson su Shakespeare è tuttavia solo superficiale: si tratta soltanto di qualche spunto, data anche la diversità degli schemi comici dei due autori, profondamente diversi nel meccanismo e nello scopo.

I giovani letterati della « Tribe of Ben » che si proclamavano esplicitamente suoi discepoli, si sforzarono di seguirne l'esempio in tutto e per tutto, conformandosi ai suoi insegnamenti e modellando le loro commedie su quelle del maestro. « Thy scaenes are precepts, and every verse doth give / Counsel, and teaches us not to laugh, but to live », afferma uno di essi, R. West; e un osservatore contemporaneo francese, St. Amant, parlando dei « Sons » dice che essi « preferiscono (Jonson) ad Euripide » [58].

Tra i vari autori di teatro che gravitarono intorno a Ben negli ultimi anni della sua vita, e cioè N. Field, R. Brome, T. Nabbes, T. Randolph, J. Mayne, S. Marmion, J. Suckling, W. Cartwright ed altri, solo qualcuno, come osserva M. Kerr, nello studio già citato, seppe creare qualche opera valida. I minori invece, ansiosi di riconoscere in qualche modo la loro dipendenza dal maestro tanto ammirato, finirono col fare brutte copie delle sue opere imitandone intrecci, personaggi e trovate — e perfino i titoli. Si adottò la sua tecnica di assegnare nomi emblematici ai personaggi, che si facevano parlare col linguaggio drammatico da lui forgiato e si ripetevano fino alla noia con lievissime varianti situazioni e colpi di scena creati dalla

e J. FLEISCHER, « Jonsonian Elements in the Comic Underplot of Twelfth Night », *PMLA* XLVIII (sett. 1933), pp. 722-40.

[58] I versi citati si trovano in *Jonsonus Virbius*, p. 56. Per il St. Amant, cf. J. J. JUSSERAND, *Histoire Littéraire du Peuple Anglais*, Paris 1894, II, p. 773.

sua fantasia. Saccheggiando senza discriminazione le sue opere, gli epigoni ne imitarono anche i difetti, esasperando certe caricature verbose e prolisse e le lungaggini che caratterizzano le sue commedie meno felicemente riuscite. Questa folla di minori c'interessa soprattutto in quanto testimonia la vitalità della « comedy of humours » creata da Jonson e la fortuna di questo genere drammatico fino alla chiusura dei teatri. Quando questi riprenderanno la loro attività con la Restaurazione, gli schemi e i tipi saranno ancora, più o meno modificati, quelli della commedia jonsoniana, che si può senz'altro considerare il paradigma comico della produzione teatrale del tardo Seicento. Tra i « Sons of Ben » vanno tuttavia ricordati Field e Brome, che si distinguono dagli altri imitatori per aver saputo mettere in pratica gli insegnamenti del loro maestro con maggior fedeltà ed ingegno: il primo — nella sua opera migliore, *A Woman's a Weathercock* (1610) mostra genuine capacità creative ed una naturalezza che invano cercheremmo nelle trite e spesso grossolane commedie di Cartwright o nelle fiacche imitazioni di Marmion [59]. « An Ingenious Servant, an Imitator of his Master, that famously Renowned Ben Johnson »; così viene chiamato R. Brome sul frontespizio dei suoi *Five New Plays* e altrove, da Jonson stesso: « [the poet's] man, master Brome, behind the arras », « My Old Faithful Servant: and (by his Continu'd Virtue) my loving Friend. Mr. Rich. Brome » [60]. Devoto discepolo di Ben Jonson, Brome ne fu per un certo tempo al servizio, forse come segretario ed amanuense. Citiamo ancora i versi che Jonson gli dedicò, approvandone l'opera:

[59] Si veda oltre a M. Kerr, P. SIMPSON, « Field and Ben Jonson », in *Notes and Queries*, 19 ottobre 1895, e W. PEERY, *The Influence of Jonson on Nathan Field*, S. P. XLIII (1948).

[60] Pubblicato postumo dal figlio Alexander (London, 1659). *Bartholomew Fair*, Introd. Versi prefissi a *The Northern Lasse* di Brome (1632). Dell'Introd. di *Five New Plays*, interessante il seguente passo: « ... there are a sort... who think they lessen this author's worth when they speak the relation he had to Ben: Jonson. We very thankfully embrace the objection, and desire they would name any other Master that could better teach a man to write a good Play ».

« ...And you do them well, with good applause, / Which you have justly gained from the Stage, / By observation of those Comic Laws / Which I, your Master, first did teach the Age ». Brome fu autore fecondo e fortunato, e fra gli autori drammatici che scrissero prima della chiusura dei teatri è quello che meglio rappresenta la continuità e la vitalità della vena jonsoniana, sebbene nelle sue opere, di cui le migliori sono *The City Witt e The Joviall Crew,* manchino la forza intellettuale e l'intensità satirica del suo maestro.

Si può quindi concludere che l'importanza di Jonson come caposcuola consiste soprattutto nell'aver mostrato il valore di una piena e consapevole padronanza del mestiere, il rispetto (temperato dall'osservazione della realtà e dal buon senso) per le regole dei classici, in quanto necessarie a dare un tono unitario all'opera — ed infine nell'aver forgiato un linguaggio drammatico energico, nervoso, colorito, il che gli valse fra l'altro da parte di uno dei suoi innumerevoli ammiratori, l'appellativo di « Whole Menander » [61].

Non si può abbandonare la « Tribe of Ben » senza accennare brevemente ad un altro aspetto dell'arte jonsoniana, la poesia lirica — che costituisce una parte non trascurabile della sua opera e che esercitò un'influenza formativa sui giovani poeti che si usano chiamare « Cavalier Poets ». Jonson si stacca deliberatamente dalla tradizione spenseriana, di cui condanna la struttura sconnessa e il linguaggio arcaicizzante, prendendosela anche con i petrarchisti, per lui stucchevoli e artificiosi: « He cursed Petrarca for redacting Verses to Sonnets, which he said were like that Tyrant's bed, where some that were too short were racked, (and) others too long cut short » — dirà il petrarchista Drummond con malcelata indignazione [62]. Jonson indirizza i suoi seguaci verso una poesia lirica più classica, ma al tempo stesso più personale del petrarchismo ormai divenuto di maniera: il poeta tende a creare un'atmosfera nei suoi versi in cui i grandi classici, e specialmente i lirici latini, vengano sentiti come contemporanei. Mediati dalla sensibilità e dalla raffinata tecnica jonsoniane i classici divennero così i modelli di Herrick, Carew, Suckling, Marvell e altri minori. Ci volle il possente genio di Ben Jonson — osserva F. R. Leavis — per iniziare quella tradizione poetica, patrimonio comune, in cui poterono inserirsi questi poeti, che da Jonson apprendono la sobrietà e l'eleganza formale e ritmica, mentre da Donne derivano il concettismo metafisico: la « line of wit » ha origine in Ben Jonson (e Donne), e attraverso Carew e Marvell — di cui è stato detto che è, in maniera più intima e immediata di Dryden, l'erede poetico di Jonson — termina in Pope [63].

Nel 1638 venne pubblicato a cura di B. Duppa, Vescovo di Chichester, *Jonsonus Virbius, or the Memorie of B. Jonson Revived by the Friends of the Muses.* Vi contribuirono oltre a Lord Falkland — che inizia la raccolta con la sua 'Eclogue on the Death of B. Jonson' e che ne suggerì il titolo al Duppa — Cartwright, May, Marmion, Waller, Cleveland ed altri più

[61] I. C., *Ode to Ben Jonson upon his Ode to himselfe* (1640): « Thou art as whole *Menander,* and dost look like the old Greek », con la nota « Ben Jonson is said to be very like the picture of Menander, taken from an ancient Medall ». Durante gli ultimi anni della vita del poeta, infatti, gli amici trovano che Ben somiglia anche fisicamente al grande commediografo greco: cf. HERFORD e SIMPSON, *op. cit.*, I, p. 96.

[62] *Conv.*, IV, r. 60-3. Per uno studio della poesia lirica jonsoniana, si veda l'ottimo saggio di G. B. JOHNSTON, *Ben Jonson: Poet,* Columbia Univ. Press, New York, 1945; K. A. MCEUEN, *Classical Influence upon the « Tribe of Ben »,* Cedar Rapids, Iowa, 1939, pp. 251-5 passim; W. TRIMPI, *Ben Jonson's Poems - A Study of the plain style,* Stanford Univ. Press, 1962; MARIO PRAZ, *Storia della Letteratura Inglese,* Firenze, 1937, p. 155.

[63] F. R. LEAVIS, *Revaluation,* London, 1936, pp. 28 e 32. Per Marvell, cf. F. W. BRADBROOK, « The Poetry of A. Marvell », in *The Pelican Guide to English Literature,* vol. II, Penguin Books, 1956, p. 204, e T. S. ELIOT, « A Marvell », in *Selected Essays,* London, 1932. A proposito di Pope, si sa che egli possedeva una copia dell'edizione in-folio (1692) delle opere complete di Jonson, su cui segnò i punti che maggiormente lo interessavano. Sembra che Pope intendesse curare un'edizione di Ben Jonson come aveva fatto con Shakespeare ma abbandonò in seguito il progetto. Cf. A. WARREN, « Pope and Ben Jonson », *MLN,* XLV (1930), pp. 86-88.

oscuri ammiratori. « Great Jonson, king of English poetry... English poetry is dead with thee » — « Thou great refiner of our poesy, who turn'st to gold that which before was lead »; « ...mirror of poets, mirror of our age »; « ...great soul of numbers »; « rare Arch-poet » [64]: con queste e altre simili espressioni di ammirazione i « Sons of Ben » commemorarono la morte del loro indimenticabile maestro.

Pur nelle iperboli che abbondano nel *Jonsonus Virbius*, le lodi ai meriti poetici di Jonson debbono venir considerate come l'espressione sincera e spontanea del rispetto e dell'entusiasmo che egli suscitò fra i giovani letterati della prima metà del '600, per i quali fu il più grande poeta del loro tempo, « (the) ...worthiest » — come dice Falkland — « to receive the garland which the Muses' hands did weave ».

* * *

Alla riapertura dei teatri le opere jonsoniane figurano largamente nei repertori; Downes nel *Roscius Anglicanus* (1708) cita *Every Man In His Humour, Catiline, Bartholomew Fair, The Devil is an Ass, Every Man Out of His Humour* e *Sejanus*, « old stock Plays » assegnati alla compagnia di Killigrew, che recitava al Theatre-Royal in Drury Lane. Le comedie di Shakespeare invece vengono poco rappresentate, e probabilmente con scarso successo, se si debbono prendere i commenti di Pepys come tipici del gusto del tempo, che non apprezzava più gli intrecci romanzeschi e sentimentali tanto cari agli elisabettiani. La prima commedia jonsoniana a venir ripresa fu *Epicoene*, nel 1660: Langbaine ci dice che era « accounted by all, One of the best Comedies we have extant; and those who would know more, may be aptly satisfied by the perusal of the judicious examen... made by Mr. Dryden » [65]. Mentre infatti

[64] L'espressione è usata da Herrick, ma si trova già in BURTON, *Anatomy of Melancholy* (2ª ed., 1964, p. 526), che la usa citando *The Forest* (VI, 8-11).
[65] LANGBAINE, *op. cit.*, p. 296.

Pepys trovava che *A Midsummer Night's Dream* era « the most insipid ridiculous play that I ever saw in my life », *The Silent Woman*, che egli vide varie volte (nel '61, '64, '67 andando anche a più repliche) è a suo giudizio « an excellent play » « the best comedy I think, that ever was wrote », e ancora: « I never was so taken with this *Silent Woman*, as old as it is, and as often as I have seen it. There is more wit in it than it goes in ten new plays » [66]. Come ben osserva A. Nicoll, lo stile di stampo classico, la ricca capacità d'osservazione, gli humours e le tendenze satiriche di Jonson presentavano una forte attrazione per il pubblico del tardo XVII secolo, che si divertiva un mondo alla gustosa, feroce satira antipuritana di *Bartholomew Fair* (la seconda commedia jonsoniana a venir ripresa, nel 1661; e, per Pepys, « The best comedy in the world, I believe », « an excellent play: the more I see it, the more I love the wit of it ») e di *The Alchemist*, in cui la parte di Doll Common venne interpretata con tanta abilità e successo da Mrs. Corey, che l'attrice (è sempre Pepys che parla) venne poi chiamata con quel nomignolo.

Ma i *wits* della Restaurazione apprezzavano anche in Jonson l'artefice supremamente abile nel creare intrecci complessi e nel tempo stesso magistralmente controllati, senza sforzo apparente, in ossequio alle tre unità ed al *decorum*: ed ecco perché *The Alchemist* (« an incomparable play » osserva Pepys) venne immediatamente riesumato all'inizio della Restaurazione, con un prologo inneggiante alla commedia: « Young Ben writ this..., solid in Judgement, and in wit sublime » e godette di inalterato favore per tutto il secolo (ed anche, si può aggiungere, nel successivo). Per lo stesso motivo piacque il *Volpone*, messo in scena nel '62 e poi rappresentato con continuità durante tutto il '600: Langbaine nel '91 dice che *Volpone* è uno degli « old Plays » ancora in voga al teatro a Dorset Garden [67].

[66] S. PEPYS, *Diary*, ed. H. B. Wheatley. 8 vol., London, 1926: VIII, pp. 107-8 e VI, p. 274.
[67] LANGBAINE, *op. cit.*, p. 298.

Nonostante *Every Man Out of His Humour* sia, fra le commedie jonsoniane, una di quelle che più facilmente invecchiano e perdono di sapore per il pubblico passata l'epoca in cui sono state scritte, tuttavia anch'essa, sempre per Langbaine, è fra le vecchie commedie « acted but now and then », e « an excellent Old Comedy ». L'unica rappresentazione conosciuta è tuttavia del 1675.

Se passiamo alla fortuna teatrale delle due tragedie jonsoniane, si vede che anche nella seconda metà del secolo esse condivisero, più o meno, la sorte incontrata nella prima: il classicismo di Jonson, o meglio quel senso di rigore che lo spinse a documentarsi minutamente sulle fonti e a fare di *Sejanus* e *Catiline* due drammi in cui l'ambiente dell'antica Roma viene ricostruito meticolosamente, il che costituisce — come ha osservato M. Praz — « un anticipo unico nell'Europa d'allora, di quello che doveva essere il dramma storico dell'Ottocento » [68], non riusciva gradito al gusto della Restaurazione e non tutti erano d'accordo con E. Howard, per il quale « ...Wherever Jonson copies or imitates (contrary to many others) he freely owns it in his (work), and never falls short of the originals, but often goes beyond them » [69]. In generale gli spettatori condividevano piuttosto l'opinione di T. Fuller, che dice: « It was then a strange imagination in Ben Jonson to go stuff a play (*Catiline*) with Tully's orations » [70]. Ciò nonostante, *Catiline* venne ripresa dopo la riapertura dei teatri, e nel '68 ne fu ordinata una rappresentazione a corte (18 dic. '68), promossa da un influente gruppo di *wits*, per cui il re dette agli attori 500 sterline « for robes ». Lo spettacolo fu « most fine in clothes », come apprendiamo da Pepys, il quale però aggiunge che si tratta a parer suo di « a play of

[68] JONSON, *Volpone*; Introd. di MARIO PRAZ, p. XIII.

[69] E. HOWARD, *Essay on Criticism and Censure*, London, 1670.

[70] T. RYMER, *A Short View of Tragedy*, London 1693. Per le tragedie jonsoniane, cf. anche W. D. BRIGGS, « The Influence of Jonson's Tragedy in the XVIIth century » in *Anglia* XXXV (1911-12), pp. 277-337.

much good sense and words to read, but that do appear the worst upon the stage, I mean the least diverting » [71]. La tragedia continuò ad esser rappresentata, lo stesso Pepys racconta uno scandalo causato da « Doll Common », che recitando la sua parte imitò sfacciatamente il modo di parlare e di muoversi di una dama presente in teatro. La dama furibonda, cercò di far proibire lo spettacolo, ricorrendo al re: questi però non ne fece di nulla, divertendosi anche lui all'impudente parodia. Del *Sejanus,* invece, mancano dati precisi: fu certamente rappresentato nel corso della Restaurazione, dato che Downes lo include nel repertorio del Theatre-Royal, ma non se ne sa altro. La tragedia venne tradotta in tedesco da J. M. Girish negli anni 1663-71, e rappresentata alla corte di Heidelberg da membri della corte [72].

Si può quindi concludere che dal 1660 al 1700 Jonson fu uno dei drammaturghi dell'età precedente maggiormente rappresentati e che godettero di maggior favore, come si apprende da allusioni contemporanee e dai repertori delle compagnie teatrali [73]. Si veda ad esempio Aphra Behn, che pur riecheggiando Ben Jonson nel suo *Sir Patient Fancy* (1678) [74],

[71] PEPYS, *Diary*, VIII, p. 182.

[72] PEPYS, *Diary*, VII, p. 277. Per Pepys e Ben Jonson, si veda anche MACDONALD EMSLIE, « Three early settings of Jonson » in *Notes and Queries*, CXCVIII (1953), pp. 466-68, a proposito di una canzone da *Catiline* che Pepys mise in musica. Per Jonson a Heidelberg, cf. J. Bolte « Ben Jonson's *Sejanus* am Heidelberg Hofe », in *Shakespeare's Jahrbuch* (1889), XXIV pp. 72-88.

[73] A. NICOLL, *Restoration Drama 1660-1700*, Cambridge Univ. Press 1928, p. 207. Si veda anche l'ottimo studio di R.G. NOYES, *Ben Jonson on the English Stage, 1660-1776*, Cambridge, Mass. 1935, che giunge alle medesime conclusioni del Nicoll. Del Noyes assai vasta e curata è specialmente la parte sul '700, fino al ritiro di Garrick dalle scene.

[74] Cf. C. B. GRAHAM, « An Echo of Jonson in A. Behn's 'Sir P. Fancy' », *MLN* (1938), LIII, pp. 278-9. Dello stesso autore, si veda anche « Jonson Allusions in Restoration Comedy », *RES*, XV (apr. 1939), pp. 200-04: esaminando alcune commedie di Shadwell, D'Urfey, Cowley e Dilke, il Graham conclude che il pubblico della Restaurazione doveva avere una buona conoscenza delle commedie jonsoniane per essere in grado di afferrare e gustare allusioni a molti dei personaggi creati da « Father Ben ».

nell'epistola al lettore di *The Dutch Lover* (1673), critica il fatto che Jonson venga più apprezzato di Shakespeare, e che gli spettatori più affezionati (« the most severe of Jonson's sect ») ascoltino rapiti *The Alchemist*, mentre *Henry IV* li annoia. In questo periodo è infatti ormai comprovato che la fama e la fortuna jonsoniane erano superiori a quelle di Shakespeare.

Quando Dryden, « dimidiatus Jonson » secondo la definizione di un critico [75], nell'*Essay of Dramatic Poesy* (1668, riveduto nel 1684) deve scegliere un modello di perfezione drammatica da esaminare, lo prende non da Shakespeare, che « did not perfectly observe the laws of comedy », né da Fletcher, che « through carelessness made many faults », ma da Jonson, « the greatest man of the last age... who was a careful and learned observer of the dramatic laws ». *The Silent Woman* è l'opera prescelta, e viene lodata per l'unità d'azione, per l'intreccio, « the greatest and most noble of any pure unmixed comedy in any language », per la varietà che offre coi suoi personaggi, « all delightful ». A proposito di questi ultimi, Dryden difende Morose dall'accusa di essere « forced ». Altro pregio della commedia esaminata è che qui Jonson descrive « the conversation of gentlemen... with more gaiety, air, and freedom, than in the rest of his comedies » [76].

All'esame della commedia Dryden fa precedere un profilo dell'autore. Jonson è « the most learned and judicious writer which any theatre ever had... In his works you find little to retrench or alter. Wit and language, and humour also, in some measure we had before him; but something of art was wanting to the drama till he came... Shakespeare was the Homer, or father of our dramatic poets; Jonson was the Virgil, the pattern of elaborate writing. I admire him but I love Shake-

[75] G. B. JOHNSTON, *op. cit.*, p. 1.

[76] DRYDEN, *Essay*, p. 204. *Epicoene* è stata di recente studiata fra gli altri da J. A. BARISH in «Ovid, Juvenal and *The Silent Woman* », *PMLA* LXXI (1956), pp. 213-24 e *B. Jonson and the Language of Prose Comedy*, Cambridge, Mass. 1960, specialmente pp. 148-9.

speare ». Ma se Dryden ama Shakespeare, tuttavia dichiara che è un genio ineguale, che scrive per istinto « not laboriously, but luckily », di cui si devono evitare gli errori; nei capolavori, è invece impossibile imitarlo. Se si vuole quindi apprendere a scrivere buone commedie, è a Jonson che bisogna guardare: « To conclude of him, as he has given us the most correct plays, so in the precepts which he has laid down in his *Discoveries* we have as many and profitable rules for perfecting the stage as any wherewith the French can furnish us ». È Jonson infatti il drammaturgo inglese che Dryden contrappone ai francesi: « I dare take upon me to find more variety of (humours) in some one play of Ben Jonson's than in all theirs together; as he who has seen *The Alchemist, The Silent Woman* or *Bartholomew Fair* cannot but acknowledge with me ». L'ultima commedia citata venne in seguito esaminata da Dryden nella *Defence of an Essay of Dramatic Poesy* (1668), composta soprattutto per replicare all'attacco sferrato all'*Essay* da Sir R. Howard nella prefazione di *The Duke of Lerma.*

A proposito di *Bartholomew Fair* Dryden osserva che anche qui Jonson (« he delighted most to present mechanic people », aveva già detto nell'*Essay*), in questa che è « the lowest kind of comedy, that degree of heightening is used, which is proper to set off that subject; the author... does so raise his matter... as to render it delightful; which he could never have performed, had he only said or done those very things, that are daily spoken in the fair... But he hath made an excellent Lazar of it; the copy is of price, though the original be vile ». Questo concetto dello « heightening », o « ingenious flattering of nature » è di estrema importanza per la poetica comica di Dryden. Come ha giustamente osservato F. H. Moore, esso è da porsi in relazione alla teoria degli humours quale Dryden, desumendola da Jonson, la espone nell'*Essay,* laddove Neander, anticipando quelle che saranno più tardi le obiezioni di Dennis (cui Congreve risponderà più o meno negli stessi termini di Dryden), spiega che quell'esagerare, quell'esasperare i tratti

dell'infermità di Morose sono un preciso espediente del drammaturgo per raggiungere il duplice scopo di divertire e al tempo stesso istruire [77]. Congreve, nella famosa lettera *Concerning Humour in Comedy,* (1695), sempre a proposito di Morose, dirà infatti che è proprio l'esagerazione che lo rende « ...Ridiculous, and qualifies his Character for Comedy... the distance of the Stage requires the figure represented, to be something larger than the life; and sure a Picture may have Features larger in Proportion, and yet be very like the Original » [78].

Già ai tempi di Jonson si era notato, a quanto riferisce Aubrey, che il nostro « rugged Ben », per quanto capace di accenti lirici nelle poesie e nelle *masques*, nelle commedie invece non sa (meglio, diremo noi, non vuole) parlare d'amore. Questa deficienza è sentita anche da Dryden: « You seldom find him making love in any of his scenes or endeavouring to move the passions » [79]. Le commedie jonsoniane mancano di quelle « passions finement maniées » di cui parla Boileau nell'*Art Poétique* che lo stesso Dryden con sir W. Soame, tradusse nel 1683: sarà proprio questa la ragione che più tardi farà apparire « dry and meagre » [80], agli occhi dei critici romantici,

[77] F. H. Moore, *The Nobler Pleasure (Dryden's Comedy in Theory and Practice)*, University of N. Carolina Press (USA) 1963, p. 84. Per le commedie di Dryden, cf. anche N. B. Allen, *The Sources of J. Dryden's Comedies*, Ann Arbor (USA) 1935, e C. E. Ward, *The Life of J. Dryden*, Univ. of North Carolina Press (USA) 1961.

[78] Congreve, *Letters and Documents*, ed. J. C. Hodges, London 1964, pp. 185-86. A proposito di Congreve e Ben Jonson, è interessante rilevare che nella nota controversia sorta in seguito alla pubblicazione di *A Short View of the Morality and Profaneness of the English Stage* di J. Collier (1698), sia quest'ultimo che Congreve (*Amendments of Mr. Collier's False and Imperfect Citations*, 1698, p. 47), attaccato per *The Double-Dealer*, si avvalgono dell'autorità jonsoniana per sostenere i propri opposti punti di vista: da entrambi infatti Jonson è considerato come il modello cui i moderni autori teatrali deveno ispirarsi.

[79] Dryden, *Essay*, p. 199-200.

[80] W. Hazlitt, *Lectures on the English Comic Writers* (1819) N. York s. d., p. 54. Hazlitt conclude le pagine su Jonson con la seguente osservazione: « There are people who cannot taste olives--and I cannot much relish Ben Jonson ». Che Hazlitt non sapesse gustare l'arte del nostro « rare Ben » era apparso chiaro fin dalle prime righe, e il riferimento gastronomico non fa che puntualizzare questa triste mancanza di sensibilità del suo palato artistico. Per Hazlitt su Jonson, si veda anche la già citata introduzione al *Volpone* di M. Praz, p. XVII.

l'arte jonsoniana. Anche Dennis, nel '95, osserva che « there seems to be one thing more wanting... and that is passion ». Dryden si trova ora di fronte al problema di rimediare a questa mancanza di passione e alla predilezione per personaggi di basso rango mostrata da Jonson nelle sue commedie, e lo risolve integrando lo schema comico jonsoniano con elementi desunti dalle gaie e « romantiche » commedie di Beaumont e Fletcher. Jonson e Fletcher sono per Dryden complementari: una buona commedia avrà quindi uno schema regolare ma vario e dei nobili innamorati, gentiluomini spiritosi e brillanti damigelle, come in Fletcher; seguirà invece Jonson nell'intreccio giudizioso (« the copiousness and well-knitting of the intrigues we have from Jonson ») e nella caratterizzazione, particolarmente degli humours [81].

Il primo esperimento compiuto da Dryden per mettere in pratica la sua teoria fu *The Wild Gallant* (feb. 1663, poi riveduta nel '67 e stampata nel '69), nel cui prologo parla di Fletcher e Ben come degli « Elder Brothers » dei commediografi contemporanei. Jonson viene imitato non solo negli humours, ma in diverse trovate analizzate nell'*Essay*, e la struttura della commedia ricorda quella delle prime opere jonsoniane, *Every Man In His Humour* e *Every Man Out*. Più che per i suoi meriti, *The Wild Gallant* va ricordata come la prima realizzazione dello schema comico elaborato da Dryden, e come prova del suo pesante debito a Jonson. *Secret Love*, la successiva opera teatrale composta da Dryden, è una tragicommedia: nel prologo si annuncia « ...a mingled chime of Jonson's humours, with Corneille's rhyme ». Qui la tecnica di Dryden si è fatta più abile, *wit* fletcheriano e *humour* jonsoniano si fondono in personaggi brillanti e vivaci, e gli intrecci sono ben congegnati.

[81] Cf. F. H. Moore, *op. cit.*, p. 40.

Nel 1668, acquista improvvisamente grandissima popolarità un altro drammaturgo, T. Shadwell, che con la commedia *The Sullen Lovers* attirò subito l'attenzione generale, anche per i numerosi attacchi satirici di cui a noi interessano particolarmente quelli della prefazione contro Dryden (ben riconoscibile nonostante non venga nominato). Per Shadwell, che potremmo definire più jonsoniano di Jonson, ammiratore quasi fanatico del suo maestro (« ...the man, of all the World, I most passionately admire for his excellency in Dramatic-Poetry ») di cui segue rigidamente gli schemi e gli insegnamenti, le riserve espresse da Dryden nei riguardi di Jonson (« frugal of wit », predilige « mechanic people ») appaiono « insolent », e le controbatte con grande calore. La commedia è dedicata al duca di Newcastle, patrono di Shadwell e anch'egli grande ammiratore di Jonson, di cui imitò lo stile in alcune commedie che gli vengono attribuite. La commedia successiva di Shadwell, *The Humourists* (1670), sempre modellata su Jonson, non ebbe invece successo sulle scene. Nel '71 Dryden passa al contrattacco nella prefazione di *An Evening's Love* in cui, a scopo polemico, minimizza le proprie imitazioni di Jonson. Rispondendo all'accusa di essere un denigratore di Jonson, Dryden afferma: « ...I have been accused as an enemy of his writings; but without any other reason, than that I do not admire him blindly... (but) where I ought: those who do more... by telling you they extol B. Jonson's way, would insinuate to you that they can practise it. For my part, I declare that I want judgement to imitate him; and I should think it a great impudence in myself to attempt it ». Più avanti, Dryden espone di nuovo chiaramente la propria teoria comica: « ...neither so little of humour as Fletcher shows, nor so little of love and wit as Jonson... The ornaments of wit are extremely wanting in Ben Jonson ».

La polemica fra Shadwell e Dryden si protrasse per circa vent'anni, con ripetuti, violenti attacchi da ambo le parti, acuiti dalla lotta politica che s'intreccia e sovrappone alla polemica

letteraria: infatti, dall'iniziale disputa su Ben Jonson si arriva alla guerra aperta della distruttiva satira contenuta in *Absalom and Achitophel*, parte II (dopo un feroce ritratto di Shadwell, Dryden aggiunge « The midwife laid her hand on his thick skull,/With this prophetic blessing: "Be thou dull..." »), cui seguono *The Medal* e *MacFlecknoe* (entrambe pubblicate nell'82). Da parte sua Shadwell replicò con vari scritti, di cui citeremo *The Medal of John Bayes* e la traduzione della 10ª satira di Giovenale. Ma a noi di questa lunga e virulenta polemica interessa più che altro l'origine, e cioè la diversa valutazione di Jonson da parte dei due drammaturghi, giacché in questa polemica viene messo in evidenza il duplice aspetto dell'influsso esercitato da Ben Jonson sulla commedia inglese del tardo '600. Shadwell, ammiratore fervente e senza riserve di « Father Ben », di cui dice che « He was incomparably the best dramatic poet that ever was or, I believe, ever will be: and I would rather be Author of one scene in his best comedies, than any play this age hath produced » [82], si propone di continuare la tradizione jonsoniana senza apportarvi alcuna modifica. Definisce gli humours (pref. di *The Humourists*) basandosi sull'introduzione di *Every Man Out,* e seguendo il suo maestro, sceglie i suoi personaggi fra la piccola borghesia o addirittura fra le pittoresche figure della malavita londinese, come in *The Squire of Alsatia* (1688), commedia di notevole realismo. Come già aveva fatto Jonson, Shadwell trasporta la vita di Londra sulla scena, descrivendo con acuto spirito d'osservazione l'ambiente contemporaneo, tanto che le sue commedie venivano considerate una gazzetta vivente dei costumi del tempo: si veda ad esempio una lettera di Etherege da Ratisbona: « Pray let Will Richards send me Mr. Shadwell's (play) when it is printed,

[82] Prefazione di *Psyche: A Tragedy* (1675). Altrove (Prefazione di *The Humourists*) Shadwell chiama Jonson « ... the mighty Prince of Poets, learned BEN ». Su Shadwell si veda anche lo studio di A. S. BORGMAN, *T. Shadwell: His Life and Comedies*, N. York 1928, specialmente pp. 38-43.

that I may learn what follies are in fashion » [83]. Dryden lo chiama « dull », ma è un giudizio di cui le commedie migliori, quali ad es. *Epsom Wells* (1672) e *Bury Fair* (1689), mostrano l'infondatezza; altri lo trovarono e lo trovano a volte grossolano e volgare, ma non si può certo dire che egli lo fosse più degli altri drammaturghi del suo tempo: comunque Shadwell, nonostante i difetti, resta sempre, come osserva un autorevole studioso [84], uno dei maggiori commediografi dell'età sua, l'unico che nelle sue opere riveli i particolari della società della Restaurazione con fedeltà e immediatezza.

Se si passa a Dryden, si vede che qui l'insegnamento jonsoniano viene invece accettato criticamente, sceverandone gli elementi ritenuti più utili e fondendoli con quelli desunti da altri autori, giacché il drammaturgo nel conformarsi allo spirito del suo tempo deve non solo mirare a compiacere il gusto della nobiltà, ma ad imitarne i modi e soprattutto la conversazione nelle sue commedie. « Jonson always writ properly, and as the characters required », ma « gentlemen will now be entertained with the follies of each other » (*Defence of the Epilogue* 1672). Questo non implica che Dryden non riconoscesse, come si è visto, l'importanza di Jonson e della tradizione comica da lui fondata: si veda ancora la dedica dell'*Examen Poeticum* (1693): « Peace be to the venerable shades of Shakespeare and Ben Jonson! None of the living will presume to have any competition with them; as they were our predecessors, so they were our masters... we have not arriv'd to the pitch of Shakespeare and Ben Jonson ».

Attraverso Dryden e gli altri commediografi della Restaurazione che in misura maggiore o minore, subirono tutti l'influsso di Jonson (se ne imitarono soprattutto gli humours, i sapienti intrecci, la nitida coerenza formale) la tradizione jonsoniana, arricchendosi di nuova linfa vitale, contribuisce in

[83] Cit. in B. DOBRÉE, *Restoration Comedy 1660-1720*, Oxford Univ. Press 1938, p. 119.
[84] NICOLL, *op. cit.*, pp. 202-10 passim.

maniera preponderante alla creazione della *comedy of manners* fiorita negli ultimi decenni del secolo.

Vi furono numerosi autori che si proposero dichiaratamente di continuare la « scuola jonsoniana », di cui Shadwell fu il rappresentante più eminente: di questi, basterà ricordarne alcuni di maggior interesse, come J. Wilson, la cui commedia *The Cheats* (1663) ebbe grande successo; sir Robert Howard, che con *The Committee*, data nel 1662 e vista da Evelyn e Pepys, compose la sua migliore commedia jonsoniana, e il fratello Edward grande ammiratore di « Father Ben », che imita in *Six Days' Adventure* (1671); e infine il duca di Newcastle, già ricordato, che collaborò con Dryden in *Sir Martin Mar-All* (1667), e nello stesso anno compose *The Humorous Lovers*. A. Nicoll, nel suo fondamentale studio già citato, elenca diversi altri imitatori di Jonson di minor importanza, ma osserva che dopo il 1680 non si può più in realtà parlare di commedia degli umori, in quanto questa degenerò nella farsa i cui personaggi ricalcavano gli humours, naturalmente svuotati di ogni significato e ridotti a maschere di una grossolana comicità. La « scuola jonsoniana » propriamente detta si esaurisce quindi verso la fine del secolo, e potrebbe sembrare così che la validità dell'insegnamento di Jonson fosse relativa, limitata ad un gruppetto di drammaturghi quasi tutti di secondo piano.

In realtà la parte più vitale e feconda della poetica jonsoniana si trasmette, specialmente attraverso Dryden, poeta laureato e dominatore della scena letteraria della Restaurazione, alla commedia dei costumi, dove agli intrecci sapientemente congegnati, al rigore formale e agli humours jonsoniani si unisce la grazia, la vivacità ed il *wit* di Fletcher. Specialmente Congreve, che scrisse le più grandi commedie di questo periodo, seguì lo schema elaborato da Dryden, suo amico e patrono letterario, riecheggiandone anche, come si è visto, le opinioni critiche a proposito di Jonson e di *Epicoene*.

Specialmente questa commedia, « the pattern of a perfect play » secondo l'autorevole giudizio di Dryden (« the father of

English criticism » per il Dr. Johnson), venne imitata non solo nella struttura, ma anche nella caratterizzazione dei personaggi, nei quali è agevole individuare i capostipiti di tante figure che popolano le commedie del periodo: ad esempio, il Witwoud creato da Congreve in *The Old Bachelor* — opera fortemente jonsoniana — discende in linea diretta da Sir John Daw, e Sir Amorous La Foole ha centinaia di discendenti, tanto che perfino in un'opera tarda come *The Way to Keep Him* (rappresentata al Drury Lane nel 1760) di A. Murphy, ne troviamo una imitazione [85]. È interessante notare che l'*Essay of Dramatic Poesy* esercitò un notevole influsso non solo sul pensiero critico del '600 (si è già visto come Langbaine ne consigli la lettura: ad es. ne troviamo un'eco nel *Theatrum Poetarum* (1675) di E. Phillips), ma anche su quello di buona parte del secolo seguente, giacché ne ritroviamo trascritti quasi *verbatim,* alcuni punti più salienti nel *Treatise of English Comedy* di W. Guthrie (1750): « Ben Jonson is another shining instance of our superiority over the Antients... In the word, he was *the Virgil* of the British Nation. *The Silent Woman,* the correctest play on the British stage,... [is] a perfect standard of dramatic writing ».

Si può quindi concludere che Jonson ha impresso un'impronta profonda e duratura sulla commedia inglese, condizionandone lo sviluppo in particolar modo nella seconda metà del secolo XVII. Per quanto possa esser sembrato a taluni non abbastanza « polished » nella raffinata, sottile arte della conversazione (« Thus Johnson / Did Mechanique humours show / When men were dull, and conversation low » [86]), tuttavia è proprio attraverso il suo mezzo espressivo duttile, lucido, raffinatissimo anche quando in apparenza spontaneo e — volutamente — rozzo e popolaresco che Jonson modella la tradizione comica a lui posteriore; si veda ad es. il giudizio espresso da Edward Howard (di cui si è già parlato come imitatore di Jonson): « Of Jonson I dare affirm that he is unparalleled by the world, and maybe some succeeding ages. He gave our English tongue firmness, greatness, enlarged and improved it... I question whether any of the wit of Latine Poets be more terse and eloquent in their tongue, than this great and learned poet appears in ours » [87]. Si è visto come l'esigente pubblico della Restaurazione lo avesse saputo apprezzare, e come spinti da tale successo i drammaturghi lo abbiano, chi più e chi meno, imitato, a volte servendosi del suo nome e delle sue trovate come di un'etichetta al solo scopo di render gradite al pubblico le proprie opere. Fra gli autori del tardo Seicento, vi fu chi, come Shadwell e Farqhuar, si gloriò di proclamarsi pubblicamente fedele discepolo del « Father of Poets » [88]; altri invece (e qui l'insegnamento di Jonson fu veramente fecondo), pur ammirandolo, ne modificarono lo schema comico, smussando qualche crudezza e arricchendo il dialogo di brillanti battute epigrammatiche che riflettono la smaliziata conversazione dei *wits* contemporanei, mentre sempre da Jonson il cinico e violento Wycherley, per citare un solo nome, apprese la corrosiva, sprezzante forza satirica. La cosa più importante è che nessuno lo dimenticò, ma che anzi, nel corso del XVII secolo, Jonson meritò pienamente quell'appellativo di « Drammaticorum sui saeculi facile Princeps » attribuitogli da uno dei suoi tanti ammiratori seicenteschi, J. Duport [89].

Citiamo infine la singolare spiegazione fornita da T. Davies a proposito della posizione di preminenza goduta da Jonson nel

[85] Cf. DOBRÉE, *op. cit.*, p. 34 e F. S. BOAS, *An Introduction to XVIIIth Cent. Drama 1700-1780*, Oxford Univ. Press 1953, p. 311.

[86] DRYDEN, *Conquest of Granada*, parte II, Epilogo. Le stesse riserve riguardo la mancanza di « wit » o « sharpness of conceit » nei dialoghi Jonsoniani si trovano anche in *The Mock Astrologer*, Prefazione.

[87] E. HOWARD, *Essay*.

[88] Cartwright nell'Elegia per Jonson premessa alla raccolta delle proprie poesie (1651). Per Farqhuar, cf. anche il suo *Discourse on Comedy* (1702) in cui deriva chiaramente da Jonson.

[89] *Musae Subsecivae - Poetica Stromata*, 1676. L'espressione citata è dal titolo di alcuni versi in onore di Jonson: « In Ben Jonson Poetam Laureatum et... ».

'600: « Jonson (was) kept alive by the critics and the excellent performances of the actors. He had bullied the authors of his own times into an extraordinary opinion of his vast merit; and, when he died, he left such a frown behind him, that he frightened all succeeding dramatic poets and critics, who were afraid to censure what, in their hearts, they neither admired nor approved » [90]. Meglio di qualunque altra testimonianza, le parole di Davies provano quanto fosse ancora sentito, a distanza di più di un secolo, il fascino della forte personalità di « Old Ben », se tale spiegazione della fortuna jonsoniana poteva venir ritenuta (almeno dal suo formulatore) accettabile. Nessuno quindi, neanche i detrattori più accaniti, riuscì a diminuirne il prestigio nel periodo di cui ci siamo occupati nel presente studio: anche chi avanzava delle riserve sul suo conto, come ad es. J. Dennis (il quale del resto subì anch'egli, nelle sue commedie, l'influsso jonsoniano) [91] riconosceva comunque [92] che sarebbe bastato il solo intreccio di *The Silent Woman* « to show Ben Jonson no ordinary Heroe ».

GABRIELLA LA REGINA

Roma

[90] DAVIES, *op. cit.*, II, pp. 92-4 passim.

[91] Cf. C. B. GRAHAM, « The Jonsonian Tradition in the Comedies of J. Dennis », *MLN* (1941), LVI, pp. 370-2.

[92] Lettera a Congreve (giugno 1795).